

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La literatura creativa en el ámbito universitario:
Taller de narrativa**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Cristina Cerrada Ortega

Director

Ángel García Galiano

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



LA LITERATURA CREATIVA EN EL ÁMBITO
UNIVERSITARIO:
TALLER DE NARRATIVA

CRISTINA CERRADA ORTEGA

BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR: ÁNGEL GARCÍA GALIANO

MADRID, 2014

CREATIVE LITERATURE IN THE UNIVERSITY LEVEL: NARRATIVE WORKSHOP

The objective of this paper is threefold. In the first place, to highlight the need for the presence of the creative writing programs in the academic curriculum, in general, and very particularly and especially, in the University.

Secondly, we develop a sort of Manual in the Teaching of creative writing, where the review of the mechanisms through which, the literary workshop proposes (and succeeds) teaching, or better said, the learning of both writing techniques, as the literature in general.

And thirdly, to develop a catalog of narrative techniques with examples and readings proposals that serve as the basis for the guardianship of the practice of a workshop of novel in the implementation of a project so long and ambitious as writing.

This work aims to be a synthesis of ideas about the practice of writing workshop, the teaching of creative writing and its link with teaching in classrooms. To do this, i will develop in the first place, a brief contextualization of what has been called literary workshops within the framework of its historical, social and cultural, for, latter, do a brief tour of their rich history. Brief but necessary, as it is an area, the didactics of the creative writing, by other forgotten when it comes to their presence, in both secondary school education at the University. I will refer briefly to some of the contributions that Benigno Delmiro Coto analyzes in his text, " La escritura creativa en las aulas: En torno a los talleres literarios".

Latter, I intend to discuss how, through the rich dialectic that moves in the Writing Workshop, becomes this in an area of double dimension: on the one hand, the laboratory of creativity, stimulator and trigger the platonic enthusiasmos. On the other hand, in a school of rhetoric, where knowledge and learning of the techniques are carried out in a practical way and in constant synergy with creation.

Thirdly, I intend to design the curriculum for a workshop on novel to perform at the university level. Finally, the objective of this paper is to highlight a need: that of the presence of the creative writing programs in the academic curriculum, in general, and very particularly and especially, in the University. As Sergio Frugoni says in his book, we know little about this existence of the writing in the school and its traditions and the various ways in which students and teachers are interrelated around the writing; in short, of the complex web of speeches, concepts and uses of writting that will occur in the classrooms. A frame that, as we know, the teachers, is not free of conflicts and contradictions, but which is decisive for the

programming and the pupils' access to the written culture and to the socially valued knowledge.

This and other works' due will be to highlight the teaching of creative writing, or the presence of the literary workshop could enrich the program of any official education whose object is the knowledge of the literature.

Conceptual Framework

Socio-historical context

Literary workshop in the social and cultural context: the canon

The debate about whether the writer "born" or "be done" has been occurring since immemorial time. While Plato sees in the creative act a transcendent experience, completely indifferent to the will of the writer, became in a messenger for the gods, that have been introduced into himself, giving rise to an experience close to mysticism; for Aristotle is the text art (tejne), i.e. , a collection of techniques that can be known and transmitted, which can be learned, and through which they are manufactured and produced instruments or objects for a particular purpose.

From classical times until the eighteen century, this latter copycat conception of the literature prevailed. The idea that the writer is made by acquiring the necessary tools, crystallizes in the figure of the text as a higher version, capable of improving with the successive copies the original. These were times of the imitative model, of the prescriptive and, therefore, of the pre-eminence of models and influences. A canon begins to set up, spontaneously, almost unconsciously and not institutionalized, as a list that the writers shared and at the same time handled in a personal way.

With the advent of Romanticism, however, the vision is reversed and the genius becomes a god. The originality, the subjective, become the ethos, pathos and even in the logos of the Literature. Man is the center of the literature. He does not imit, but is encouraged, it is the text that penetrates him and changes him, as much as upside down. And for this reason, the lists, as a confirmation of the reproducible, become little more than an anathema.

Throughout the twentieth century, the rise of new prescriptive flows, such as the stylistics, the New Rhetoric or narratology, has again increased the vision of the nature of the memetic literature. In other cases, following the death of the author, which demonstrated is the pre-eminence of the text, in part, dethroning the theory of the genius.

Today, the idea that underlies the concept of writer is a mixture of these two perceptions polarized. The writer is not only a genius melancholic in search of originality, but neither the mere receptacle of a tradition.

The crystallization of this movement of synthesis between the romantic vision of the writer with the new prescriptive, and the growing scale of the personal poetic of the authors, they do arise, over the past two decades of the twentieth century, and especially in the north American and Latin American area, the phenomenon of the literature workshop or writing workshop.

The writing workshop, as intensive exercises in creative writing, has walked, during the last thirty years, in parallel to the academic education provided usually by writers, more or less famous, and following almost always us models. Specializing in the teaching of Scripture directed at an adult audience and found in the courses and workshops on literature of the popular universities a enthusiastic students. In Spain, are highly recommended Los talleres de escritura creativa Fuentetaja, the first schooll that saw the light, in 1986, as well as other post, as the School of letters, or the School of writers.

The writing workshop is conceived as a space in which concur those aspiring writers who want to learn how to write. There is, therefore, in all of them, two common points of departure: the desire, and the belief that creative writing is something that can be learned. Creativity and didactics, therefore, are the key words in this literary phenomenon of the workshop.

One of these cultural centers producers of the canon is the writing workshop. Because of its practical and result-oriented writing, and not to the reading, the selection of a list of works is irrevocably guided by criteria of excellence, of course, but, above all, by practical interests, of use.

One of the strongest principles of literary workshop is that it is a territory for the exercise of freedom. The idea that it is governed is always: in a text anything is possible. For this reason, his canon fattening with the works of gender usually excluded from the canon institutional: in the roam the myths, the humor, the terrors, the emotions, memories, the costumes, the passions ...

To understand how the literary workshop helps to set the Grand Canyon or to depart from the as a result of its "interested purpose", configuring what we might call the "canon talleristico", we should take a brief peek at its operation.

Brief history of the literary workshops

There is a huge lack of information about the teaching of essay writing, specifically literary, both in the school, such as at the University. The question of creative writing has been left since always in the hands of each individual teacher, a lack of unanimity in a number of concrete proposals to carry out in a systematic manner.

This situation, however, is not the legacy of other countries, primarily those of anglo-saxon language, where there is an established tradition of studies and practice of writing in the schools and university, and the difference between what it calls "creative writing" and a way to write more argumentative, "expository writing". In Spain, the first attempts, such as those of Freinet, Rodari or their followers, and interdisciplinary activities such as F. Rincón and Sanchez Enciso, accounted for, since the eighties, an eyeopener for the teaching of literature in High School. Similar attempts were also put into practice in popular Universities.

But more recently, have been the literary workshops, led by famous writers following us models, who have taken up the baton in this important function.

The teaching of Scripture has been characterized in the formal education by the importance of the grammatical issues, the analysis of the structure of the canonical books, or the commentary of fragmentary texts past through the sieve of the reception of each era historical-literary. The result is that in both the school and the University, have not been provided or the channels and the tools you need to master the rudiments of minimally written expression.

Proposals such as Gianni Rodari, Samoilovich, or the writing workshops that use the method based on the "setpoint" (Grafein, Silvia Adela Cohan, etc.) appear.

Recently various literary workshop formats proliferate in surprising number. A brief tour of his history would give us four basic models: the proposals of Gianni Rodari, school-writing workshop collective of Barbiana, the proposals by literary genres of Francisco Rincón and Juan Sánchez Enciso and writing workshops which take as their starting point the "cruising", in Spain, known from the publication of the collective Grafein. Summary more than twenty years of writing proposals and already a European tradition that combines the influence of the American creative writing with the contributions of Freinet, Rodari, the school of Barbiana, Forgione, Samoilovich and others.

The workshops of Rincon and Sanchez Enciso were conceived from and for the school framework, aimed at the removal of the kinds of literature in High School. The school of Barbiana is a particular experience, highly original and easily adaptable to other environments, also emerged from the school organization. The "Gramática" of Gianni

Rodari, while has been conducted in parallel to the school as an institution, was soon adopted by the teachers more assets to the teaching of language and has not stopped to bear fruit, especially in primary education.

The workshops by "slogans", on the other hand, were promoted by south american writers who settled in Spain, influenced by what was happening in the United States. Specializing in the teaching of writting aimed at the adult public universities.

The most recent is "Ejercicios de estilo" of Raymond Queneau, the collective Oulipo -Ouvroir of littérature potentielle, Workshop of potential literature-, the literary workshop Esperanza Ortega (1986) and the writing workshop of Montserrat Tarres (1988).

In 1991, Silvia Adela Kohan and Ariel Lucas, defined the writing workshop as a "factory of the text", a space to try variations, mergers, denials, and digressions from models given, in an attempt to combine different ingredients depending on the textual production.

The choice of the starting elements are never casual. The workshop handles background readings, as well as selected excerpts. The purpose is to ensure that the participant enjoy, play, that job includes the fun. But the words coursed between the initial desire and the end point are always "directed" by the pre-selection of those texts that are consonant with the objective of the meeting.

Theoretical and methodological aspects of the question

The practice of writing workshop

The writing workshop is born with a double target: on the one hand, to serve as trigger for creativity, an arena in which the writer (or aspiring writer) "learn" the conditions of freedom. And, on the other hand, be a school of rhetoric, of academy for the knowledge and management of the poetic art.

It is evident, therefore, the importance, in the practice of writing workshop, the act of creation itself. It seems clear, from texts as opening Tobelem or the of Delmiro Coto, or the practices of groups such as Oulipo grafein) emancipates from u, that one of the budgets of the workshop, if not the most important is to shoot and feed into the process through the activation of the creativity. Something, it seems to me, whose deepening and analysis it deserves a separate chapter.

Until today have not been sufficiently studied the mechanisms of the creativity that in the process of production of meaning in a text are put into play. The creativity has become more of a way to refer to a set of strategies geared toward the relief of certain symptoms,

which in a concept related to a fundamental human activity and irreplaceable. Perhaps in the future is interesting to reflect on a perspective on the study of literary texts, the creative process that generates, a perspective that has been historically unattended, considered, perhaps, as a bizarre question and without scientific interest, but that, paradoxically, is the axis of the workshops of literary creation.

The teaching of writing creative writing

As an expression of the originality of a subject creator, unique and talented, creative writing should depart from romantic stereotypes, and approach the other more aristotelian work with the language. Writing is a dialog between reading and writing. The text is fed by others, there is no creation *ex nihilo*, the words shoot each other, by way of *intentio creandis*, very far from the omnipotence of the creative genius of the *intentio auctoris*.

The work in the workshop is not intended to make the participants "write well" or "literarily," or even to acquire the skill to produce a certain type of text "ideal". It is meant to generate a practice, a habit: to explore the processes of creation, without attending to the valuation of the texts produced in the. Do not discuss the value of the text, but as has been written.

Detracted value to originality, forgotten aspects acquire new value, such as the use of the techniques. The techniques are the participant of the workshop of the hand of reading and writing. What is proposed the present work is an ideal plan of a literary workshop broken down into phases and focused to an end: the writing of a novel. The purpose will be to show how they are to be taught these techniques in the Workshop. To articulate it, the proposal of this work is the development of what we have called "tabs". The tab is a practical method, teaching, knowledge of the techniques, the way less arid as possible, and more, we could say, factual. To do this, the "tabs" must include a sufficient number of techniques, and must be exposed, analyzed, worked and developed autonomously, in order that the student can use them as tools in the construction of his novel.

The description of the technique in simple language will continue a bibliography the widest possible leave sufficiently clear those essential aspects. Also must be provided to support literary texts that serve as an example of each technique. The importance of the slogan as formula to encourage the production of a text is the basis of the workshop, and in the workshop of novel proposed by our work is a key principle: the restriction. The limitation

is the stimulus for writing. In this sense, the function of the "Tab" has to be as restrictive as possible when it comes to practice during the writing of the novel.

Proposed curriculum for a workshop on novel

The object of our analysis is a persuasive speech, the workshop coordinator creation, intended to influence the recipient students to write. It is therefore a rhetorical discourse that follows, in a way, the guidelines of Classical Rhetoric: to persuade and convince.

The participants in the communicative act are the workshop coordinator or teacher (transmitter), students (receivers), and the text or speech put into play, which is the same workshop as didactic discourse.

The coordinator (issuer) provides information (information function) to the class. At the same time, while doing it unfolds and manifests an attitude to what it says it affects how you say (expressive function). Finally, it proposes an activity (or appellative conative function) to their students with the slogan.

Moreover, the coordinator (transmitter) establishes an interpersonal relationship with students in class is updated through brands (formed by texts and lexical syntax) expressing, in turn, their attitude to the discourse that takes out.

The aim, from a pragmatic perspective, an event management, more specifically a 'request': writing a text (a novel) of certain features.

In terms of organizational structure and rhetoric, we could say that the workshop is very often governed by something like the formula used in advertising: AIDA (attention, interest, desire and action) which usually coincides with the parts of the text. Accordingly, we can differentiate in its organization and operation seven phases:

First phase: *Inventio*. Selection of topics, arguments, conflicts. Generally, in a standard novel workshop, the participant would already made this choice. However, depending on the type of workshop, this could also be one of the steps, the first, in the process of writing the novel.

This brainstorming session would take place during the first session, only a few. The workshop coordinator could make various proposals to choose between participants, or could, in advance, have prepared a series of possible combinations is randomly assigned in the classroom.

Second phase: *Dispositio*. Planning of the novel. About four sessions about. They would work-always within-group discussion of novel projects proposed by each of the students, mainly for the following aspects: History: Analyze under the direction of

coordinator if the project is a novel full story ie provided with character, conflict, development and ultimate transformation. Plot: Check that the frame structure that is intended to flesh out the story is right, is balanced and has the turning points required for its extension. A simultaneous work at the beginning of writing, will prepare a brief synopsis of the plot by chapter, if the type of novel makes it possible. Character: Participants will prepare a record of the main characters, giving each of them, according to their relevance, as much data as may be possible. Particular attention shall be his most important trait, and what might be called its "bias", sort of defect or negative trait complexly shaped their worldview and character.

Third phase. Actio. This phase covers the beginning of the writing of the first chapters. Writing should begin immediately. The texts will be read in class, the whole group, for further discussion. This discussion will be led by the coordinator, who will take you to places we deem appropriate in order to be your analysis that "force" to speak of literary theory, and not vice versa. The goal is to connect the theoretical content of the "chips", technique or techniques have been analyzing the current reality and practice of each of the novels.

Fourth phase: Elocutio. Knowledge of techniques vital phase in the proposed workshop will be carried out through a practical approach to literary texts both as to the existing critical literature on them, through the "SHEETS".

The organization and delivery of theoretical material sheets will continuously along the entire course. The technique has to stop being an obstacle, an attachment, to become something substantive confused with the very meaning of the novel. To this end, the tab will make use of the slogan. Using the slogan is "challenged" the participant to search and track on his own novel technique which proposes, endorsing a critical text, by passing the act.

The "SHEET" must be primarily educational. There may predominate in it abstract or academic language. When addressing a technical explanation, we must take the view "emic" on the other, the student, not the researcher or the reader started in Literary Theory. Do not forget that this is a creative writing class, not literature. We intend to teach writing, not investigate.

The aim of the "SHEET" is to teach encouraging. The desire of the writer is to write. And if you learn writing, learn better. It will be hidden teaching of "chips", but neither its strategy playful. To do this, in addition to what we might call the theoretical body of the tab, it should also contain a practical application of the theory. Generally, the data contain a

proposal read: complete novel, a story, a fragment of a novel. And from technique to try the card, we will analyze the text. Hence in each "tab" should include a section "Working". This section is important because it contacts the theory and practice of writing of the novel itself. And so, through a third text, which serves as a model.

This work will include the entire contents of nine cards, designed to be worked over a full academic year:

1. The likelihood
2. History and plot: the story
3. History and weft: the structure
4. The semantic dimension of the novel: the two frames.
5. The narrator.
6. The character
7. Style and speech.
8. The weather in the novel.
9. The space.

Fifth phase. Argumentatio. Related Readings and concomitant writing. During the learning process is the writing of the novel, not only be theoretical texts which form the basis of such knowledge. It is part of the sessions devoted to literary texts discuss proposed in the "sheets" which by its theme, structure, atmosphere and style are "related" or serve as models for the techniques.

Sixth stage: Peroratio. Final review. After the writing, the coordinator must make a total and continuous reading of each of the novels, which can take a variable time-, for evaluation.

Seventh phase: Evaluation. Depending on the type of shop and the place of delivery, may be necessary to evaluate the work of each of the participants. In any case, the subject of this lawsuit is the novel, but a mixture of other variables such as the time and effort used, the level of understanding demonstrated by the participant during the writing process, as well as their participation in the sessions.

Narrative techniques in the workshop (fourth stage): "The sheet"

This phase does not occupy a period of time. The theoretical material can provide all at once, or distribute in installments. However, the idea is that the process of learning the technique becomes at the same time as the writing. That one is a consequence of the other, and that learning is done "writing".

Each session will begin with the presentation of the "sheet", composed, as has been said, for the theoretical material and supplementary texts or slogans contained in section "Working".

It begins with an art exhibition and then read the text. If it is a complete novel, and students have read, so that the rest of the session is used to make the analysis from the perspective of the technique is working.

Here are the cards as they should be presented to students. As already stated, his language is direct and didactic style, and the perspective taken must always be that of the student.

1. The plausibility. A strictly narrative does not imitate the actions that happen in reality, but rather, how they happen. That is, its causality causality, in the case of the objective world was governed by necessity. If I throw an apple to the ground, it will necessarily attracted to the earth. The narrative mimics this, with the difference that the type of causality that governs it is not the need, but the likelihood. Otherwise, Gregor Samsa could not become a bug, but necessarily have to remain a man.

This is the likelihood.

Two. Plot and story: the story.

Before you start writing any narrative must have a clear idea about the story we want to tell, and even more so in the case of a novel. We mistreating a player with five, ten pages that do not have anything, but do it with three hundred is too.

In other words, with hindsight, we can say that every narrative account whenever a story. Therefore, it is important that one is able to state with simple, concrete words, what will be the story that his novel will.

However, a novel has not only the main story. Otherwise, we would only fill a hundred pages, maybe more, maybe less. Usually in a novel interweave several stories at once, although all are subject always to one of them, the principal. The main stories are contingent on the secondary.

On the subject, we should not think of the theme of the novel rather than a somewhat cursory. The theme is something very abstract and general myopic can bring us back to the time of writing. Let the topic go profiling alone.

Having a main story and one or more secondary means that we have, in fact, is a major conflict and one or more secondary, because we know that every story contains within it a conflict. If there is no conflict, the story would be as a straight line that never stop. Then

the conflict will develop along the knot and eventually be the outcome in the climax where the conflict is resolved.

What matters is that, from the moment the conflict is announced, everything that happens in the history-all-must be related in some way to him (subplots, secondary characters, secondary conflicts, landscapes, memories, flash -backs, signs, symbols, etc.).

Things move in Reality, change places, state, so that a movement is the cause of another, and this other, leading to the continuous transformations that make nothing remains static in reality. A piece of fiction has to imitate precisely this: the change, movement, transformation. Therefore, in a novel, something has to change between the beginning and end of the story.

Every story consists of two frames: the main plot and the subplot or emotional subplot. The main plot is in charge of counting argument. The emotional subplot embodies the theme, to the non-actional, but emotional history.

Three. Plot and story: The plot.

There is an original story, the story, which is then translated into words in the story, with particular organization (starting from the beginning, middle or end), and with a unique style: the frame. The plot is the plot-the story originally developed by the text in a literary, aesthetic, and with their particular organization, ie its structure.

When we talk about structure, we need to distinguish between two types:

1. Internal structure. Corresponds to the level of content. The internal structure of the novel is determined by the way in which the argument appears organized, ordered, distributed in writing.

Two. External structure. Corresponds to the formal level of the text and determines the appearance of it, ie, what is your paragraphs-ordination within each episode-, or-episodes within each chapter-, or chapters, within the novel.

Why build a structure, a scaffolding to the story? It's simple, for the story to take shape, is centered, is clear and has momentum.

Writing a novel is to find a structure that support and shape the story. We are here to discuss the distribution of classical or classical model of organization of the text into three separate parts which are: Approach, Knot and Outcome.

April. The semantic dimension of the novel: the two frames.

Every story consists of two frames: the main plot and the subplot or emotional subplot. One can say that the main plot (or main narrative) develops the line of action of the story. It is responsible for counting the argument. The subplot, however, illustrates and embodies the theme, to the non-actional, but emotional history. Every story has a theme. The issue is some abstract order also tells a story. The narrative provides a specific path by which to carry this idea: the subplot or emotional subplot. The subplot is responsible for developing the theme in the story.

The metaphor of situation

One way to construct a story with two subplots, major and minor, is use a metaphor of situation. A story always starts with something small, particular. For the metaphor of situation, this "little thing" that part of the story is a complete situation. So this "situation" thus becomes the plot of the episode, in its main plot.

Synecdoche narrative

In synecdoche take the whole for the part or vice versa. Synecdoche talk about narrative when using this procedure, synecdoche, applied to a whole narrative.

5. The narrator.

The narrator is the function of the novel in charge of telling the story. Similar to the crane holding the camera with a film that is shot. We, the audience, never see the crane, but we know it's there. What we see on the screen is not far from all that had to be used to carry it out. We do not see, but it is easy to imagine that without their intervention would not have been possible to what we see.

There are different types of narrators, and by the point of view or focus, is one of the pillars of the novel.

6. The carácter.

What is a character? What's made the character? What is a character? Three questions-concept, constitution and functions-which immediately arise when trying to define the reality that the character is within the novel.

The complexity of this approach is emphasized by the slippery nature of the concept, which makes it slide between fiction and reality. The character is not a person, though sometimes the better built is, the more I think, to the point of misleading the reader, causing it inadvertently locates it in the real world, and making it stays that way in his memory.

The character is subject to action, and action who also defines the constitutive nature of the character: the character is defined by his actions.

If the character is the agent of the action of our stories, is through action how to be developed and deployed their qualities, that is, his character. The nature of the character is linked to the evolution of the action. As a result of being the protagonist of the action, the character must make decisions, which will reveal their true way of being. Therefore, it is through the action as it really develops the ethical (virtuous character or not) of the character.

There is a character typology based on what is meant by it:

THE IMAGE AS CHARACTER RUNNING MAN

Although it is understood that the character is a literary phenomenon, is supposed to be the result of observation of other men and mainly writer himself. The character is the result of a kind of covenant that the writer signed with reality.

THE CHARACTER AS A PSYCHOLOGICAL MODEL

With the rise of Romanticism in the nineteenth century and, especially, of modern psychology, the interest of the literature focuses primarily on representing the inner world of the character rather than external facts. Is his behavior and personality that the story represents. In this case the character is kind of excuse to deepen the understanding of the human mind.

THE CHARACTER AS A MODEL Ideological

It is common approaches like Marxism, or call commitment literature in general, through, for example, thesis novels and some manifestations of social and intellectual novel. The character is seen as the voice of the principles of social groups.

The character is seen only as a functional element over the narrative structure of the text. It is the interpretation which, following Aristotle, make him semiotic or linguistic approaches, we do not see him more than a sign within a system: the text, only reality that circumscribes the character.

Both the psychological and ideological approach tend to emphasize the author, his personality or ideological preferences, to the detriment of the character. This has meant that in the narrative of the twentieth century's rights prevail true character, making them disappear from the author's narrative intrusions and starting a search for new techniques to give greater voice to the character (such as interior monologue, style direct, indirect and free indirect).

But the strongest form of defining a character is not asking for what it is, the answer to which we draw a being too abstract, but rather wondering what is fact and what is, is, by its constitution and functions.

Character presence is necessary for several reasons:

1) The object of the narrative genre itself: the representation of actions. Action is impossible without an agent-character-that run.

2) likelihood. The effect of verisimilitude is achieved because the action agents (characters) behave in a human way, just as people; way that the reader can recognize and which can empathize.

The most important thing when creating a character is to characterize. Through the characterization present a character the reader as close as possible to a real person. Build a character is giving it that characterize human appearance and individual makes in the retina and in the reader's memory, is reached with an individual identify real world.

What characterize the characters? While the answer is obvious, we can give at least three reasons:

1. Specify the agent of the action. A story is a narrative of facts, but there can be no fact if no one to run it, ie if there is a protagonist of the action.

Two. Equip the character with all the ingredients it needs to carry out its mission in history. If our story a hero must save a princess, we will give that character: courage, intelligence, attractiveness and some wisdom. If in our history, a child must conquer pusillanimous love classmate and decides to prove his worth seizing finals without teacher sees you, we will provide it: introversion, maybe little short for his age, lack of self-esteem , some little courage and prudence.

Three. Provide the reader to recognize the character. To do this we provide it with a name or any other identifiable deictic front of the other characters, some physical traits, emblems, etc..

The characterization is a task to be carried out gradually throughout the novel. In the early chapters is more space where it is used, describing its attributes visible, listing personal details and saying your name, and gradually showing their conduct in connection with the facts giving rise story goes (especially pivot points , do you have to change), and in relation to the other characters in the narrative.

IDENTITY.

It corresponds to the level of being. The character is someone with a certain name, appearance, qualities, ways of thinking and feeling. We identify the character to the maximum to be identified to the reader's eyes. We will do this more in the first chapters of the novel.

CONDUCT.

It corresponds to the plane of action. The *modus operandi* of the character also tells us how it is. We saw that the character can only be built through action, so it is only through their actions and decisions to act as properly characterize the character. We "see" their qualities, their emotional reactions, their flaws and their principles always through his actions. The plan of action is probably the most important of the novel, and illustrate it will not stop until the end. Each chapter will say something of the character through actions.

THE LINKS.

It corresponds to the level of relations. Through the linkages and the character sets with other characters in the story are outlined its "modes" of being and acting. The links established throughout history with other characters vary depending on their behavior, their actions, and their way of being, and, likewise, the relationships with the other characters also tell us something about the way of being and acting. This plane will be more relevant in those chapters in which (coinciding with the pivot points) are co-protagonists or antagonists, and secondary characters.

Internally, the novel is sustained by a structure, a kind of scaffolding, skeleton formed by its approach, its middle and its end-your-separated argument structure consequent turning points. Through this kind of slide that is the structure, shares plunge towards the end, driven by a kind of strength, run, we already know. We call this force: time or momentum.

Well, not only the storyline, but also the character, is made internally by a skeleton, structure, parallel to the action-plot-driven structure the character in his own end, we could say your destination, your goal, that is your desire. This structure is determined by:

Motivation.

The goal (desire).

Shares.

As a result of the influence and character's relationship with external events (plot), with the other characters and himself, the contest is produces two more elements:

The conflict.

The change.

All these elements are necessary to complete the character, traits well-static-identity, has others that are dynamic, ie they happen through this dialectic with history as this unfolds . Through these elements are completely characterized the evidence clearly putting character who he is, what he wants, why, and what actions will be able to carry out to get it.

The absence of any of these elements affects the authenticity of the character, it will be perceived in a "blurred", confused, inauthentic or incomplete by the reader. Do not forget that the reader seeks to identify with the character, looking for traits that are recognizable, looking to "want" or "hate" the character, depending on whether is the protagonist or the antagonist, the hero or antihero-, and it must "care" what matters to the character, should want what they want, you know why. Hence, it is important to make clear these items. If our story is flat, lack of interest and attention, as if nothing happens in it had really minor, immediately think that any of these elements of character dynamics failed: motivation, action, goal, conflict Over.

The way to make the changes visible and manifest in the characters is giving them dimensions. The dimension is a set of traits that embody some aspect of the character and, thereby, facilitate their transformation into other different features. The manner in which traits become other is through the facts of history that affect the character, and relationships with the other characters. For example, a character who, in the emotional dimension is shy at first, may, at the end of the story, have changed this trait to the courage thanks to the influence of the girl, and thus change.

A character may be provided with some features in a given dimension and yet features lacking in the others. This is the case with so-called character types, dimensional. Instead, give the character more dimensions involves creating round characters, like real people, we think, feel and act, and we're not equipped for only one of these three things. So the multi-dimensional characters are more believable because the reader feels more identified with them, understand them better, and thus also cares if they win or lose.

There are several dimensions that may have the character:

INTELLECTIVE DIMENSION

It includes the features of the faculty of thought, and all those issues arising from it: attitudes towards life and others-cynical, idealistic, optimistic, depressed, aggressive, manic, lunatic, insecure, arrogant, insolent, ways of thinking , scales of values, principles, beliefs,

religious, political, social, economic, cultural-, and aesthetic tastes, culinary, literary, film, textiles, art-world views, prejudices, etc..

DRIVE DIMENSION

Through actions, as we said, the characters truly manifested his character, his way of being and thinking, and acting also trying to carry out their purpose, overcome obstacles, resolve conflicts and make their wishes.

EMOTIONAL DIMENSION

We can never forget that the characters in our stories should be as similar as possible to real human beings. And people get scared when we dock, we sweat when we are under pressure, pulse quickens us in the presence of the beloved, we are happy when we passed an exam, feel envy when others get what we do not, we react aggressively when attack, it hurts us when we leave, we can even go mad with despair and death of loved ones, we hate losses and enjoy the profits, and endless catalog of emotions and feelings that vary depending on each specific personality. Well, the same should happen to the characters in our stories.

THE TRANSFORMATION OF CHARACTER ARC

The character has to change along the history. Somehow, to get to the end, the character will not be the same as it was at the beginning. Something has changed as a result of his confrontation with conflict, their relationship with the other characters and their actions. But not only the character is transformed. The change process also works in reverse, the change experienced by the character influences the subsequent action, and also influences the relationship the character has with the other characters in the story.

7. The speech

The narrative speech is the vehicle through which the novel comes to life. These are the words, the language, the linguistic material making up the text. What is commonly called the form.

Thus it is said that the novel is an act of language, because language is made of words. The signal "Stop" would also be an act of language, as would the thoughts (if we accept that, indeed, the thought occurs only associated with the development of language), the definition of a concept in the dictionary, this text etc..

However, the novel is not only an act of language. The novel also simulate speech acts. A speech act set in relation to language and its users, ie, involves communication between a speaker and a receiver, a space, and time. A speech act is said by a speaker, but said in a certain way. The space and time determine what was said by the speaker by means of

culture, ideology or social classes existing in that space-time location. No just say "I can go?" In the fifteenth century (ie: "May it please your grace") that in the twentieth, nor if the questioner is facing the office of a minister (eg "Da have your permission? ") or at the door of your own bathroom, or if the speaker is a child (eg" Abreee!! "), or a tacky (eg" Do you open or I open? ").

Both the narrator and the characters speak in a certain way, ie have an idiolect (idiosyncratic language, unique to a person, as she, uniquely, uses it with their individual peculiarities as their linguistic and socio-conformation culture) and a sociolecto (idiosyncratic sub-language of a given social group) with which they are expressed in the novel.

However, the narrator and the characters are not the only vehicles for the incorporation of the wide variety of verbal behavior (sociolects and idiolects). At his side must also mention the use of gender-intercalated the letter, the diary, historical or scientific documents, etc. - Who join the novel, thereby enriching itself a discourse of staff.

For all these reasons, the narrative has been characterized as a polyphonic discourse.

Within the narrative must accommodate a variety of voices (narrator, characters, etc.), each of which is represented through a style, a language, a characteristic record. This makes polyphonic narrative reality: multiple styles (style direct, indirect, free, interior monologue), multiple languages (formal letter or a newspaper article incorporated into the text, informal character of low social class, etc.) and multiple voices (the narrator, the one of the characters), inside which coexist quite diverse elements: literary and non-literary, oral or written. Some of these are direct narrative (dialogue), storytelling, various forms of narrative writing (letters, diaries, etc.), The author's address (on ways reflective digressions, opinions, etc.) Or characters .

However, to be incorporated in the novel, of course, all these forms of discourse have to undergo a process of stylization, an elaboration that allows the literary representation of them all together. Thus, the narrative style is the sum of styles, a sum that eventually harmonizes through the organizing role of the narrator.

Of the various voices and languages of narrative emphasizes the narrator's language. We know that the narrator is the one who organizes and orchestrates the other voices and languages from the novel, giving the whole, moreover, a certain texture (of respect or divergence, ironic or parodic, etc.), What we call the narrative tone.

It is for this reason that the narrative is polyphonic, because in his breast welcomes all linguistic diversity and above all, ideological social context (at the last moment, conditioned by the point of view of the narrator-the representative language) .

The narrative is not real but fictitious. This may seem a truism, not, however, because we must not forget that we, the writer, are ultimately responsible for all components of the novel (including the narrator and characters, and his speech).

We have said that within the novel are reproduced speech acts (the talk) of the narrator and the characters, however, it is a simulation. The author imagines a speech act that puts into the mouth of narrator and characters.

This talk of the narrator is a type of action belonging to an imaginary universe and, therefore, is a fictional act like the rest of the shares represented in the novel. Narrating is to record the speech of a speaker fictional fictional in a field. (However, as the writer is collecting and recording fictitious statements of another, he is simultaneously performing another speech act. What the writer does, so authentic, is to produce a fictional reality).

TYPE NARRATIVE SPEECH

All procedures to be used to examine the narrator to fulfill its core mission of representing a fictional universe and indirectly contribute to a greater or lesser extent to the credibility of the novel. Without these procedures the narrator is the only voice that would sound in the novel. Both permanent silence of the characters, such as continuous playback literal words through the narrator, would jeopardize the credibility of the novel and, in addition, it would be uneconomical, since not all deserve to be played.

Through these resources, the characters communicate with each other and with the reader, developing various types of speech acts such as assertion, promise, deceit, cards etc.. In short: they behave like real people. Thanks to them, the narrator gives readers access to the contents of consciousness of the character or the words actually spoken.

There are three basic methods used to represent the narrative, that is, the speech of the narrator and the characters: the direct style, the indirect and free indirect. These three methods or styles usually alternate in the novel, since, as stated above, otherwise the novel would lose in credibility, pace and effectiveness.

DIRECT STYLE

The direct style procedure is one in which the narrative faithfully reproduces the speech of the characters, without the presence of *dicendi verbum* ("said"), or other modifications in them. The reader "hears" literally recording the characters, their idiolects and sociolects therefore speak of his own mouth, in your own words. The way that the direct style is represented in the text is by using hyphens or quotes. As the direct style of speech reproduced verbatim character that is supposed to speak "however" even with onomatopoeia, ungrammatical, stuttering or accents (within the internal structure of the text allows, of course).

INDIRECT STYLE

The indirect style is a procedure in which the narrator expresses (with a speech act itself) the words and actions of the characters. For this, the narrator uses his own words, that is, what counts is always filtered by the view, the distance and the tone adopted in the text.

The fragment of the example above would look like in reported speech:

"Lulu said if he could enter.

Leo said yes "

In reported speech we are always one of the *verbum dicendi* (ie, question, answer, say) followed by the conjunction, which introduces the subordinate clause direct object: "John said he liked the gift." To the question: "What did John?", Respond with the direct object, "he liked the gift."

INDIRECT FREE STYLE

Free indirect style is a variation of indirect speech, in which, after the first statement, *dicendi verba* are deleted in successive sentences, so that what is said, seems to spring entirely from the voice of the character and not the the narrator. Consider an example in reported speech:

"Norma decided it was time to act. He thought he was not going to be always wavering. He felt he was a coward and your wishes always had very little relevance to their prejudices. It also decided that now was as good as any to start. "

In free indirect style would look like:

"Norma decided it was time to act. There was to be always wavering. She was a coward and desires always had very little relevance to their prejudices. Also, this time was as good as any to start. "

The biggest difference between the two is the change that occurs in the speech, in the first case is clearly a speech delayed the narrator, who gives notice of what you choose, think, say the character. In the second case it seems that the speaker is the character, as if the speech arose directly from him.

STORY OF WORDS AND STORY OF ACTION (TELLING AND SHOWING)

Plato was the first to draw a distinction between diegesis and mimesis and from Henry James, appears again in the Anglo-American Meteorology \neg narrates through the pair telling-showing. The mimesis or representation that aims at showing, corresponds to a speech in which predominates the narrative of events, actions. The novel is full of scenes in which the reader receives very accurate and visual information about what is happening there:

In the narrative of events the most important figure is the narrator. The narrator is the body that provides, organizes, prioritizes and distributes information on the facts. He has the characters spatially in the scene, make them move, gesturing for them (even makes them think: "And Leo thought that, ultimately, was the best they could do"). They advanced by the time axis ("A few hours later Leo left the room"), also places objects as best suited to the purpose of the scene ("There was a window through which protruded a sky as gray as his mind"), and above all, all this combines to create in the reader the impression that his speech tells what is really happening before their eyes.

At the opposite pole, the diegesis corresponds to the telling, or narrative of words, in which the dominant discourse is speech of the character, or the literal emptying of consciousness or thought. Following the story is a digressive speech, full of the character's voice (internal or external)

8. The time

There are many times represented in a novel that would be inaccurate and reductionist limit ourselves to explain it in terms of clocks or calendars. From physical time, nature, until the character's subjective time. All are included and subjected to linguistic and narrative manipulation that makes them the novel.

PHYSICAL TIME

Or time experience, is what we see to see rearrange the celestial bodies, or succeed the seasons, day to night, to see us grow old.

CHRONIC OR CONVENTIONAL TIME

Is the time clock or calendar, a time domesticated Its foundation is the physical time, only subjected to a series of conventional divisions serve as a point of reference for our meetings and communication. (Ex: "See you tonight").

PSYCHOLOGICAL TIME

The days have the same times and everywhere, but its duration is not felt in the same way by everyone. In colloquial language have been coining a number of terms that give an idea of this elasticity of psychological time (eg, "there are days like years", "the minutes drag on", "courses will not know"). Similarly, the experience of time varies from one individual to another, depending on the mood or the footprint as certain events have left in consciousness. Thus, psychological or inner time is founded on physical time, but its constituent regulatory element such emotional factors and, in general, everything that has to do with the individual idiosyncrasies. According to them time expands or concentrated, or diluted acquires thickness (which has actually taken advantage the novel).

LANGUAGE TIME

The linguistic time is linked to speech. Who regulates and organizes this kind of time is the subject of enunciation, that is, the speaker. The linguistic time starts every time someone speaks. This is the fundamental dimension (eg, "You know (now) what happened to me last night?") And from it you measure the other two: past and future (which is no longer present, and it lived, and what will be). The linguistic time involves sender and receiver, speaker and listener, by their nature intersubjective.

LITERARY TIME

Time the image is created by literary fiction. It is a pseudo-time, a time made the universe as depicted in the novel, actually only within their own limits catenades. Within it fit all other times, however, all are subject to it, and the time figuratively, in turn, is subject to the criterion of verisimilitude. To understand this, think of a novel tell the story of the character's life. If the character had lived, say, eighty years, the time of the novel (delivery) equivalent to

eighty years as well, ie everything would be transcribed. But not, the time figured the text itself fiction, containing ellipses and summaries (not going to count the hours in which the character remained asleep), manipulates the physical time, the conventional and the way psychological contribute more to the effectiveness and credibility.

By the time demands linguistic literary time runs sequentially. In literature we can not use concurrency, something out of the arts in general. The contents of the author's imagination have to roll over in the words, they can only say one at a time.

STORY TIME AND TIME OF THE NARRATIVE

There are two time scales involved in the fact of having:

1st. The time history. Is the time that the events described in the story are taken happen. Imagine a story that chronicles the entire life of a person. Physical time involved would therefore be about eighty years old, is not it?

2nd. The time of the narrative or figurative time, however, even more detailed biography and profuse eighty years old soon to be "told". Why? One thing is how much time does the story told (ie, time in history), and quite another to how long it takes the narrative (ie, what is written on paper) to be told. This is what we call the time of narrative or figurative time.

Imagine that the writing in the novel (the story) what leads slow to read three hundred pages (say that three hours). That means, obviously, that the story we have not included every second of real history, we have not transcribed all that happened to the individual protagonist of the story. Our time in the narrative, that is, our time figuratively, is shorter than our time in history.

The time figurative or narrative time is not a real-time or conventional physical. Only imitates. The small personal universe representing our story has to build its own temporality, ie shafts mounted chronology from within, according to what we have been calling so far as its likelihood. In real life, "by nose" after the second hand of the clock reaches midnight, the timer will advance one position. This is a matter of necessity. The logic of time in the novel does not work well, however. In a story of love, for example, if we left the girl dreaming in bed with her lover appointment and she will have the following night, we are unable to tell the UFO program for the next two hours, and until he goes to bed, listening to his mother in the kitchen. The reader would pull your hair out, and rightly so. That time (the two tedious hours that the protagonist is spent listening to the radio background who has put his mother),

it is a time of our story, in the universe that is our story "does not happen" can not happen simply because it would break their plausibility (take the two hour program of UFOs and leave for a future story Almodóvar).

TEMPORARY DIMENSIONS OF THE NOVEL

More than two thousand years Aristotle distinguished between the facts that are the subject of mimesis or imitation (story), and your organization through the story (narrative or story). Although he did not refer explicitly to the time difference between the two phases of the creative process, suggests that the story material is subjected to manipulation by the writer to build with him the novel, which includes an adjustment manipulation of time of one another.

The material of history has its own logic, of Reality with a capital of everyday life (ie, the need), and this logic is modified from its structure in the narrative. Unlike the first, dominated by fatum or necessity, the logic of the narrative is governed by the criteria of verisimilitude. Obviously, in the universe created by "Pulp Fiction" is "more likely" that the organization of the events is not conventional in the world it represents, mobsters, drug addicts, criminals and disturbed, which can happen anytime will not, of course, we all hope.

THE DURATION

The length is the dimension of temporality more tied to subjectivity. It covers a range of procedures to speed up or slow down the speed of the story. What is called the speed is very delicate. There is no theoretical agreement among scholars: some speak of the relationship between duration, history (measured in hours, days, years), and a length, the narrative (measured in lines and pages). Others, however, speak of the correspondence between a unit of time of the story (the events of one hour) and the corresponding emergence as a unit of time in the narrative (story time).

What does not exist is the isochrony, ie the perfect correspondence between the duration of the story and the narrative.

Ellipsis

The ellipsis is muting a material part of the story that does not happen in the novel. Two characters, p. for example., say goodbye on the porch of her house and cited for the following afternoon. Then the narrator makes a full stop, and in the next paragraph says: "The next afternoon, when he arrived, she had already been waiting five minutes."

Summary

This is another form of acceleration, such as ellipses. The difference is that the material of history about the story itself, but condensed. Through the summary synthesize, condense time in history in a shorter of the narrative.

Continuing with the example above, we can summarize the night elapsed between the characters bounce in the portal and late to return to see as well: "That night Eva gave many turns in bed. His own thoughts, their fears, their desires, digging into her head, but that was put curlers in your hair before going to sleep. " We have summarized one night.

Scene

The scene marks the isochrony, or equality between story time and narrative time ($TH = TR$). Dialogue is the most frequently used discursive resource by the scene, but certainly not the only one.

The scene, perfect correspondence between the times of history and storytelling, it becomes one of the narrative appeal more "expensive", and as such, it is not advisable to misuse it, abuse or waste it. The scene is mostly used to provide the reader with the most important information. It is a "reality show" where everything takes place live, in the eyes of the reader who attends to the facts as if "spontaneously happen to him."

Pause

The pause is a procedure used to slow the narrative. The story is something whose duration is prolonged in the story longer than it takes the fact in passing. ($TH < TR$)

One form is the description deceleration. Interrupts the narrative description of the events and also initiates a different discursive mode.

This resource can cause decay storytelling, when done too. However, in small doses, can enhance the effect narrative scenes to characterize the characters and actions in the eyes of the reader while these are shown live, creating a suitable climate and atmosphere.

Another way to pause, to slow the narrative, is analysis. The analysis is a procedure that involves the narrator tells a fact while at the same time will reflect on him. In that case, of course, the narrative slows down considerably. The text advance at idle.

Digression

The digression is another procedure that serves to slow the narrative. The difference is that the pause is a long digression in the narrative that does not correspond to any time in history. It is therefore the opposite of the ellipsis.

The digression corresponds to a type of narrative very contemporary, abstract and evaluative. In these pieces of text, the narrator of the story away, or take any of his actions as

an excuse to talk about things that have no longer a direct relationship with the argument itself. Closely related to the expression of subjectivity, the importance granted to temporarily whole story, about the story.

A special case of digression which we must speak later, because of its importance in contemporary fiction-is the flash back. Through this procedure, the narrative opens a time that corresponds with a time of history (succeeded beyond history, in the past), but that does not serve to compose a subjective or evaluative discourse of the narrator, but narrates the actions that took place in a time past of the characters.

ORDER

Anachronies

The order of events in the story is important from the point of view of time. One thing causes another, so that must always occur before, which gives us an idea of temporality. But the order also shows the internal logic of the story.

Any subversion of the anachronism called. To better understand what is manipulating the order of events in the story, we can imagine that there are two planes in narrative text:

The story first or base: the story would not subvert, ie the sequence of events that would be available as produced. It serves as a base or support the anachronism.

The secondary story: It is constituted by the anachronism, which is actually written in the text, showing the events on that particular order of its own.

SCOPE

It is the amount of time we jumped on the anachronism.

AMPLITUDE

Amount of time covering retrospect or anticipation that is the anachronism, ie how much time passes in the secondary story.

The anachronisms can take two basic forms:

Flashbacks.

Commonly called flash backs by the influence of film, or, more properly, analepsis. Flash hindsight or back involves the introduction of an event or events in the order of the story, should have been mentioned earlier.

Surveys.

Anticipation of facts not yet occurred, or prolepsis. Prolepsis anticipated events, according to the linear logic of history, should be counted later (sometimes much later).

Both procedures are part of what is called distortion and expansions. The account dislocate and distance events should appear in the same sequence. The contiguity of discrete units printed to leak story structure, only the integrating power of sense to neutralize.

9. The space

Every story has facts that necessarily take place at a time, as we said in the previous tab, but also in space. Space plays within the novel really important role because it is the frame, the container or framework within which the action revolves, the character, and even time itself. However, their presence in the narrative is precarious, since it appears only in virtue of the words. The narrative text can not "draw" objects, just describe them, count them. Every good story is an attempt to show the reader the reality it describes. As authors, we project our concerns and feelings through the scenarios, their dimensions and the objects that inhabit that acquire, through use or attach them function in relation to the characters and action, an undeniable symbolizing capacity.

The narrative space, however, exists only in the text, and its reality depends entirely on the words used to create it, and other artistic conventions. It is a fictional space, whose mission is to lead the reader the illusion of reality. But this illusion is vital to the credibility of the narrative. The reader should keep the illusion of external perception. The character sees, touches, is surrounded by everyday objects or exotic, routine or unexpected alter their "reality", the reality of the narrative. Space is, next time, one of the core structural and shapers of the "reality" of the novel.

Three senses are involved in space perception: sight, sound, and touch. All tend to cause the existence, the presentation of a place in history. The shapes, colors and volumes are often perceived visually. The sounds can also contribute to the creation of space. If a character hears a murmur low, is at some distance from the speakers. If you understand word for word what is said, is located much closer. A bell ringing in the distance will increase the space. Third, touch, indicates contiguity, although it is often used to indicate a material history, the substance of the objects.

FRAME

It is the space that surrounds the character, which goes in and out. A character can be positioned in a space experienced as safe, fun, secret, section, whereas before, outside this space, not feeling well.

FILLING A SPACE

You can also specify how the space is filled by the objects we put into it. We know that objects have a special rank, determine the effect of a room, a street, a city, both by its shape, size and color, their age. A crowded room seem smaller, and an empty room, bigger than it really is. How objects are arranged in a space, the configuration of the objects, can also have an influence on the perception of that space. In a story sometimes objects are presented in detail, while in others the space appears only imprecisely.

DETERMINATION

Determination is the phenomenon by which a space is more or less thoroughly characterized to play a real space.

The determination is achieved based on the reference frame of the reader. When some event would be brought in the city of Paris, will mean something different to the reader who knows the city, for which only know that Paris is a great city.

TYPES OF SPACE

As textual reality, the novel was able to represent infinite space through the mention of different places, or through overlapping contrasting spaces, the space that houses the character in this action, against another of the past (who witnessed his unhappiness) that overwhelms the space character in the present, and dream, etc..

The literary text can accommodate different types of room: single or plural, presented vaguely or in detail, or referential subjective space, contemplated or imagined, protective or aggressive, narrative and the narrative, symbolic space, the character or the plot, etc.

STORY SPACE

It is the one that contains the characters, and thus often becomes a sign of their values (think naturalistic novels, where it was postulated that the environment configured decisively to the character), as well as those relationships between yes (two characters who live in the same building will have a very different kind of relationship to others who look only at work).

CHARACTER SPACE

The space is never indifferent to the character. Many times the space functions as a metaphor for the mood of the emotional or existential character. The space reflects, explains or justifies the mood of the character.

SPACE FRAME

All things that happen in the story take place in a space. If space is just the place where things happen, no more important than this, talk about space frame. It is the space, for example, the bar where the characters sit down to discuss. Its role is simply to serve as support for the action. In this case, a single presentation (description) more or less detailed the bar, makes us represent you.

Themed SPACE

That space which gives a greater influence on the stock. The space is the main character (as Macondo, as "The Castle"), turning the actions of a particular character (of your own), making the reader experience the feeling that everything that takes place in this space is bound to be in a certain way (think of what could take place in a gothic castle during a stormy night, or in a den of gangsters). What is happening "here" is as important as the "here", which allows the occurrence of these events.

SUBJECTIVE SPACE

It is that which is located further inside the character's subjectivity, than outside. It is mostly autobiographical certain genres, such as lyrical novel, letters or confession.

You can talk about other types of space according to the degree of determination approach to the objective world, real.

SPACE REFERENCE

It is that which is constructed according to the model space of Reality (the outside). This applies to texts such as the historical novel, the story realistic, or objectivist ("The Jarama", "Madame Bovary").

BELIEVABLE SPACE

One who has fully realized within the text where it is registered, but does not have an exact counterpart in Reality capitalized. It is the quintessential literary space.

FANTASTIC SPACE

The space with little or no referentiality, where the most significant is the invention by the intervention of fantasy. This is the space those expressions that deviate from the laws of the objective world, and that match those established by the narrator for the occasion. Spaces are characteristic of science fiction stories or fantastic.

ÍNDICE

Índice	31
Objetivos	38
1. Introducción	39
2. Marco conceptual	42
2.1. <i>CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO</i>	42
2.1.1. El taller literario en el contexto social y cultural: el canon	42
2.1.2. Breve historia de los talleres literarios	46
2.1.2.1. GIANNI-RODARI (1920-1980): EJERCICIOS DE “FANTASÍA”	50
2.1.2.2. Método de escritura colectiva. Escuela de Barbiana	52
2.1.2.3. El colectivo OuLiPo: Taller de literatura potencial	53
2.1.2.4. Los talleres literarios de J. Sánchez Enciso y F. Rincón: una alternativa didáctica	54
2.1.2.5. La composición escrita a partir de CONSIGNAS	57
3. Aspectos teóricos y metodológicos de la cuestión	59
3.1. <i>La práctica del taller de escritura</i>	59
3.1.1. “Intentio creandi”	60
3.1.2. Didáctica de la escritura	65
3.2. <i>Propuesta de diseño curricular de un taller de novela</i>	72
3.2.1. Introducción	72
3.2.2. La influencia de la retórica clásica en los modelos de análisis actuales	72
3.2.3. Análisis retórico de la didáctica del Taller de creación	76
3.2.3.1. Primera fase: <i>Inventio</i> .	77
3.2.3.2. Segunda fase: <i>Dispositio</i> .	78
3.2.3.3. Tercera fase: <i>Actio</i> .	78
3.2.3.4. Cuarta fase: <i>Elocutio</i> .	79
3.2.3.5. Quinta fase: <i>Argumentatio</i> .	80
3.2.3.6. Sexta fase: <i>Peroratio</i> .	80
3.2.3.7. Séptima fase: Evaluación.	80
4. TÉCNICAS NARRATIVAS EN EL TALLER (CUARTA FASE): LAS “FICHAS”	81

4.1. FICHA 1: LA VEROSIMILITUD	82
4.1.1. Verdad y verosimilitud	82
4.1.2. La verosimilitud en el marco del texto narrativo	83
4.1.4. Trabajando	85
4.1.4.1. Propuestas sobre el material teórico:	85
4.1.4.2. Preguntas sobre las lecturas:	87
4.1.4.3. Bibliografía Recomendada	87
4.2. FICHA 2: TRAMA E HISTORIA. LA HISTORIA	90
4.2.1. La historia Principal	90
4.2.2. Las historias secundarias	90
4.2.3. El tema	92
4.2.4. El conflicto. Los conflictos	92
4.2.5. El cambio. Los cambios.	93
4.2.6. Trama argumental y subtrama emocional	95
4.2.7. Trabajando	96
4.2.7.1. Propuestas sobre el material teórico	96
4.2.7.2. Preguntas sobre las lecturas	98
4.2.7.3. Bibliografía recomendada	98
4.3. FICHA 3: HISTORIA Y TRAMA. LA ESTRUCTURA	101
4.3.1. Planteamiento	103
4.3.1.1. Mostrar, no contar	103
4.3.1.2. Catalizadores	105
4.3.1.3. El conflicto	105
4.3.1.3.1 Conflicto interno.	106
4.3.1.3.2 Conflicto externo.	106
4.3.2. Puntos de giro y beats	107
4.3.3.1. Textos de apoyo: Visor. Raymond Carver	110
4.3.4. Nudo	114
4.3.4.1. La barrera	115
4.3.4.2. La complicación	116
4.3.4.2.1. TEXTOS DE APOYO: EL CONCURSO. JUAN JOSÉ MILLÁS	117
4.3.4.3. El revés	118
4.3.5. Desenlace	119
4.3.6. La integridad de la estructura	119
4.3.6.1. Elementos unificadores de la estructura	120
4.3.6.1.1. Anticipación y cumplimiento	120

4.3.6.1.2. Elementos de tipo visual.	120
4.3.6.1.3. Elementos de tipo argumental.	121
4.3.6.1.4. Elementos de tipo emocional o psicológico (relativos al personaje).	121
4.3.6.1.4.1. La pezuña del personaje	121
4.3.5.2. Motivos recurrentes	123
4.3.5.3. Repetición y contraste	123
4.3.7 El Análisis Estructural del Relato	124
4.3.7.1 Funciones	125
4.3.7.1.1 Núcleos	125
4.3.7.1.2 Catálisis	125
4.3.7.2 Indicios	126
4.3.7.2.1. Indicios	126
4.3.7.2.2 Informantes	127
4.3.8. Trabajando	128
4.3.8.1. Propuestas sobre el material teórico	128
4.3.8.2. Preguntas sobre las lecturas	129
4.3.8.3. Bibliografía recomendada	130
4.4 FICHA 4: LA DIMENSIÓN SEMÁNTICA DE LA NOVELA. LAS DOS TRAMAS.	132
4.4.1. La subtrama emocional	133
4.4.2. La estructura de la trama secundaria	134
4.4.3. Problemas con las subtramas	138
4.4.4. Aplicaciones	139
4.4.4.1. La metáfora de situación	140
4.4.4.2. La sinécdoque narrativa	143
4.4.5. Trabajando	146
4.4.5.1. Propuestas sobre el material teórico	146
4.4.5.2. Preguntas sobre las lecturas	147
4.4.5.3. Bibliografía recomendada	147
4.5. FICHA 5: EL NARRADOR	149
4.5.1. La triple función del narrador	150
4.5.1.1. El que conoce la información.	150
4.5.1.2. El que organiza la información.	150
4.5.1.3. El que cuenta la información: la voz narrativa.	151
4.5.2. Narrador y autor	152
4.5.3. Narrador y personaje	154
4.5.4. Focalización o punto de vista	155
4.5.4. Tipos de focalización	159

4.5.4.1. Focalización interna	160
4.5.4.2. Focalización externa	161
4.5.4.3. Focalización cero (omnisciencia)	162
4.5.5. Textos de apoyo: puntos de vista y narradores en “Otra vuelta de tuerca”.	
Henry James	163
4.5.6. Tipos de narrador	177
4.5.5.1. NARRADOR EXTERNO	177
4.5.5.1.1. Narrador Omnisciente	177
4.5.5.1.2. Narrador Casi-Omnisciente	178
4.5.5.1.3. Narrador observador	178
4.5.5.1.4. Narrador conciencia	178
4.5.5.1.5. Narrador editor	179
4.5.5.1.6. Narrador autor	179
4.5.5.2. NARRADOR PERSONAJE	179
4.5.5.2.1 Narrador protagonista	180
4.5.5.2..2 Narrador personaje secundario	181
4.5.5.2.3 Narrador testigo	181
4.5.5.3. El tono narrativo	182
4.5.5.4 El estilo	184
4.5.5.5 La voz narrativa: los tres tonos	185
4.5.5.5.1 NARRADOR DE TONO ALTO	185
4.5.5.5.2 NARRADOR DE TONO MEDIO	186
4.5.5.5.3 NARRADOR DE TONO BAJO	186
4.5.7. Trabajando	187
4.5.7.1. Propuestas sobre el material teórico:	187
4.5.7.2. Preguntas sobre las lecturas:	187
4.5.7.3. Bibliografía recomendada	188
4.6. FICHA 6: EL PERSONAJE	190
4.6.1 ¿Qué es el personaje?	190
4.6.1.1 El personaje como imagen del hombre corriente	190
4.6.1.2 El personaje como modelo psicológico	190
4.6.1.3 El personaje como modelo ideológico	190
4.6.2 Caracterización del personaje	191
4.6.2.1 La identidad	193
4.6.2.1.1 EL NOMBRE	194
4.6.2.1.2 ASPECTO Y CARÁCTER	195
4.6.2.1.3 EMBLEMAS	196

4.6.3 Cantidad es calidad	196
4.6.4 Dinámica del personaje: estructura interna y transformación	197
4.6.4.1 La motivación	198
4.6.4.1.1 Enunciación.	199
4.6.4.1.2. Acción.	199
4.6.4.1.3. Situación.	200
4.6.4.2. El objetivo (deseo)	201
4.6.4.2.1. Pérdida o recompensa.	202
4.6.4.2.2. Conflicto.	202
4.6.4.2.3. Un objetivo difícil de alcanzar.	203
4.6.4.3. Las acciones	203
4.6.4.4. El conflicto	204
4.6.4.4.1. Conflictos de relación.	204
4.6.4.4.2. Conflictos sociales.	205
4.6.4.4.3. Conflicto universal.	205
4.6.4.5. El cambio	205
4.6.4.6 Dimensiones del personaje	205
4.6.4.6.1. DIMENSIÓN INTELECTIVA	206
4.6.4.6.2. DIMENSIÓN MOTRIZ	207
4.6.4.6.3. DIMENSIÓN EMOTIVA	207
4.6.4.7 El arco de transformación del personaje	208
4.6.5 Trabajando	210
4.6.5.1. Propuestas sobre el material teórico	210
4.6.5.2 Propuestas sobre las lecturas	211
4.6.5.3. Bibliografía recomendada	212
4. 7. FICHA 7: ESTILO Y DISCURSO	214
4.7.1 Polifonía del discurso narrativo	215
4.7.2 Ficcionalidad del discurso narrativo	217
4.7.3 Tipología del discurso narrativo	217
4.7.3.1 El estilo directo	218
4.7.3.2 El estilo indirecto	220
4.7.3.3 El estilo indirecto libre	221
4.7.4 Relato de palabras y relato de acciones (<i>Telling y showing</i>)	221
4.7.5 Trabajando	224
4.7.5.1 Propuestas sobre el material teórico	224
4.7.5.2 Preguntas sobre las lecturas	224
4.7.5.3. Bibliografía recomendada	224

4.8. FICHA 8: EL TIEMPO	227
4.8.1 El tiempo físico	227
4.8.2 El tiempo crónico o convencional	227
4.8.3 El tiempo psicológico	227
4.8.4 El tiempo lingüístico	227
4.8.5 El tiempo literario o figurado	228
4.8.6 Tiempo de la historia y tiempo de la narración	228
4.8.7 Las dimensiones temporales de la novela	229
4.8.7.1 La duración	230
4.8.7.1.1. Elipsis	231
4.8.7.1.2. Resumen	231
4.8.7.1.3. Escena	232
4.8.7.1.4. Pausa	233
4.8.7.1.5. Digresión	234
4.8.7.2 El orden	235
4.8.7.2.1 Anacronías	235
4.8.7.2.1.1. El alcance	236
4.8.7.2.1.2. La amplitud	236
4.8.7.2.2 Retrospecciones y Anticipaciones	236
4.8.9 Trabajando	237
4.8.9.1 Propuestas sobre el material teórico	237
4.8.9.2 Preguntas sobre las lecturas	237
4.8.9.3. Bibliografía recomendada	238
4.9. FICHA 9: EL ESPACIO	240
4.9.1 Aspectos espaciales	240
4.9.1.1 El marco	241
4.9.1.2 El relleno de un espacio	241
4.9.2 La determinación	241
4.9.3 Tipos de espacio	242
4.9.3.1. El espacio de la historia	242
4.9.3.2. El espacio del personaje	242
4.9.3.3. El espacio marco	243
4.9.3.4. El espacio tematizado	243
4.9.3.5. El espacio subjetivo	243
4.9.3.6. El espacio referencial	243
4.9.3.7. El espacio verosímil	243
4.9.3.8. El espacio fantástico	244

4.9.4 Trabajando	244
4.9.4.1 Propuestas sobre el material teórico	244
4.9.4.2 Preguntas sobre las lecturas	245
4.9.4.3. Bibliografía recomendada	245
5. Conclusiones	247
6. Bibliografía	260

OBJETIVOS

El objetivo de este trabajo es triple. En primer lugar, poner de manifiesto la necesidad de la presencia de la escritura creativa en los programas curriculares académicos, en general, y muy particular y especialmente, en la Universidad.

En segundo lugar, elaborar una suerte de Manual de Didáctica de la Escritura Creativa, donde se examinen los mecanismos mediante los cuales, el Taller Literario propone (y logra) la enseñanza, o mejor dicho, el aprendizaje, tanto de las técnicas de escritura, como de la Literatura en general.

Y en tercer lugar, elaborar un catálogo de técnicas narrativas con ejemplos y lecturas propuestas que sirva de base a la tutela que supone la práctica de un Taller de Novela en la ejecución de un proyecto tan largo y ambicioso como la escritura de la misma.

1. INTRODUCCIÓN

La presente tesis pretende ser una síntesis de ideas acerca de la práctica del taller literario, la didáctica de la escritura creativa y su vinculación con la enseñanza en las aulas.

Para ello, desarrollaré, en primer lugar, una breve contextualización de lo que se ha denominado *Talleres Literarios* dentro de su marco histórico, social y cultural, para, posteriormente, hacer un breve recorrido por su fecunda historia. Breve pero necesaria, ya que se trata de un campo, el de la didáctica de la escritura creativa, por demás olvidado en lo que se refiere a su presencia, tanto en la enseñanza secundaria como en la Universidad. Me referiré someramente a algunas de las aportaciones que Benigno Delmiro Coto analiza en su texto, “La escritura creativa en las aulas: En torno a los talleres literarios”, del año 2002, libro exhaustivo en este sentido.

A continuación, pretendo analizar en qué medida, mediante la rica dialéctica que se pone en juego en el Taller Literario, se convierte éste en un ámbito de doble dimensión: por una parte, la del laboratorio de creatividad, estimulador y disparador del *enthusiasmos* platónico. Por otro, en una escuela de retórica, donde el conocimiento y el aprendizaje de las técnicas se lleva a cabo de manera práctica y en constante sinergia con la creación.

Como señala Delmiro Coto¹, es “evidente que escribir, leer e interpretar textos integrados en el vasto dominio de lo literario es uno de los asuntos capitales en la didáctica de la literatura. Pero resulta que, muchas veces, las prácticas de escritura de intención literarias, se ven ahogadas por la inercia que provoca una formación demasiado imbuida de los modelos de enseñanza de la literatura aprendidos en la Universidad. Unos modelos que entienden la historia literaria como cónclave de autores, obras, épocas, movimientos artísticos y estilos en sucesión temporal y que se basan en un formalismo que encuentra en los textos unos rasgos especiales en los que apoya para justificar la función poética del lenguaje o la “literariedad”; para completar, más tarde, todo ellos con el oportuno comentario de texto, a menudo entendido como mecanismo desvelador de esas tan peculiares características presentes en los fragmentos de las obras más sacralizadas”².

¹ DELMIRO COTO, BENIGNO. “La escritura creativa en las aulas. En torno a los talleres literarios”. Biblioteca de textos. Barcelona. 2011

² DELMIRO COTO, BENIGNO. “La escritura creativa en las aulas. En torno a los talleres literarios”. Biblioteca de textos. Barcelona. 2011

En tercer lugar, tengo la intención de diseñar la propuesta curricular de un Taller de Novela para llevar a cabo en el ámbito universitario.

Por último, el objetivo de este trabajo sería el de poner de manifiesto una necesidad: la de la presencia de la escritura creativa en los programas curriculares académicos, en general, y muy particular y especialmente, en la Universidad. Como Sergio Frugoni dice en su libro, “sabemos poco sobre esta existencia de la escritura en la escuela, de sus tradiciones y de las diversas formas en que alumnos y profesores se interrelacionan en torno a lo escrito; en definitiva, de la trama compleja de discursos, concepciones y usos de la escritura que día a día se va urdiendo en las aulas. Una trama que, como sabemos los profesores, no está exenta de conflictos y contradicciones, pero que resulta decisiva para los aprendizajes y el acceso de los alumnos a la cultura escrita y a los conocimientos valorados socialmente.

Pero si todos los días se escribe en la escuela, como contracara un poco paradójica, podemos convenir que casi no existen instancias específicas y sistemáticas de aprendizaje de la escritura. Aunque hay un acuerdo sobre la importancia social y cognitiva de la escritura y de la necesidad de un espacio propio para ella, reflejado incluso en el currículum, es más que evidente que la mayor parte de las veces esto se vuelve mas declarativo que real en la práctica.”³

Los motivos, como sostiene Frugoni, son muchos, y uno de ellos lo encontramos en el modo que tiene el entorno académico de entender la escritura, qué considera literario y cuáles son los textos “correctos”, canónicos, y las formas en que los alumnos deben demostrar que saben escribir.

Es imposible soslayar, como punto aparte de la cuestión, que uno de los obstáculos con los que tropieza la inclusión de una asignatura como la de Escritura Creativa en los programas académicos es su evaluación. ¿Cómo se evalúa un relato? ¿Y un poema? Se trata de arraigadas tradiciones muy difíciles de analizar y cuyos supuestos y consecuencias para el acceso de los estudiantes a la escritura son de compleja revisión.

Sin embargo, la escritura creativa es una manera óptima de aproximarse al conocimiento de la lengua y la literatura, y que está, como advierte Frugoni, “íntimamente relacionada con el conocimiento por excelencia de los primeros años del siglo XX: la retórica. Este cuerpo de saberes clásicos sobre los usos persuasivos del discurso era el conocimiento

³ FRUGONI, SERGIO. “Imaginación y escritura. La enseñanza de la escritura en la escuela”. Ediciones del Zorzal. Buenos Aires, 2006.

fundamental que aprendían los chicos en las clases de lengua y literatura. Como ha señalado Gerard Genette, era por intermedio de los ejercicios de imitación de estilo que los alumnos adquirirían los saberes retóricos. [...] Posteriormente, cuando la retórica sea desplazada de los programas en beneficio de la historia literaria, también la escritura de invención pasará a otro plano y dejará lugar a la escritura de otros géneros, como el comentario y el análisis de texto”⁴.

Será labor de este y otros trabajos el de poner de manifiesto en qué manera la enseñanza de la escritura creativa, o la presencia del taller literario podría enriquecer el programa de cualquier enseñanza oficial cuyo objeto sea el conocimiento de la literatura.

⁴ FRUGONI, SERGIO. “Imaginación y escritura. La enseñanza de la escritura en la escuela”. Ediciones del Zorzal. Buenos Aires, 2006.

2. MARCO CONCEPTUAL

2.1. CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO

2.1.1. EL TALLER LITERARIO EN EL CONTEXTO SOCIAL Y CULTURAL: EL CANON

Desde tiempo inmemorial se viene asistiendo al debate acerca de si el escritor “nace” o “se hace”. Durante la época clásica, las visiones contrapuestas de Platón⁵ y Aristóteles⁶ en torno a la creación literaria, se han perpetuado dando lugar a esta histórica dicotomía. Mientras que Platón ve en el acto creativo una experiencia trascendente, ajena por completo a la voluntad del escritor que, dominado por el *enthousiasmos*, se convierte en el portavoz de los dioses que se han introducido en él, dando lugar a una experiencia cercana al misticismo; para Aristóteles el texto es arte (*techné*), es decir, una colección de técnicas que pueden conocerse y transmitirse, que pueden aprenderse, y a través de las cuales se fabrican y producen instrumentos u objetos para un fin determinado.

Desde las épocas clasicistas hasta la Ilustración, predominó esta última concepción mimética de la literatura. La idea de que el escritor se hacía, dotándose de las herramientas necesarias, cristaliza en la figura del texto como una versión superior, capaz de mejorar con las sucesivas copias el original. El escritor se hace de forma análoga a como se fabrica una máscara, vertiendo un fluido caliente dentro de un molde. Fueron épocas de auge del modelo imitativo, de lo preceptivo y, por tanto, de la preminencia de modelos e influencias, así como de poliantes con una larga lista de referentes⁷. Comienza a configurarse un canon, de manera espontánea, casi inconsciente y desde luego, no institucionalizada, como una lista que los escritores manejan de manera personal, y a la vez, compartida.

Con la llegada del Romanticismo, sin embargo, la visión se invierte y el genio deviene un dios. La originalidad, lo subjetivo y único se convierten en el *ethos*, el *pathos* y hasta en el logos de lo literario. En la misma medida en que el hombre ha dejado de ser un engranaje más de la Naturaleza, para ser Naturaleza, su subjetividad ha pasado de ser una herramienta al servicio de la creación, para ser la creación misma. El hombre es el centro de lo literario. No

⁵ PLATÓN. “Diálogos III - Fedón - Banquete — Fedro”. Gredos, 1988.

⁶ ARISTÓTELES. “Poética”. Icaria editorial, Barcelona, 1997

⁷ GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. Los géneros literarios: sistema e historia. Madrid. Cátedra, 1992. Cfr. GARCÍA GALIANO, A., *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 1992.

reproduce, no imita, sino que se siente alentado, es el texto el que penetra en él y lo cambia, tanto como al revés. Y por ello, las listas, como constatación de lo reproducible, pasan a ser poco más que un anatema.

A lo largo del siglo XX, el auge de nuevas corrientes preceptivas, como la Estilística, la Nueva Retórica o la Narratología, ha potenciado de nuevo la visión de la naturaleza mimética de la literatura⁸. En otros casos, a raíz de la muerte del autor, lo que pone de manifiesto es la preeminencia del texto, destronando en parte la teoría del Genio.

Hoy la idea que subyace bajo el concepto de escritor es una mezcla de estas dos percepciones polarizadas. El escritor no es sólo un *genus melancólico* en busca de la originalidad, abocado a escribir o morir, arrebatado por el *enthousiasmos* de los dioses. Pero tampoco es considerado como el mero receptáculo de una tradición. No hace falta más que un rudimentario empleo del sentido común para darse cuenta de que el escritor es siempre el producto de algo más que sí mismo, y por supuesto, algo más que una nómina de saberes y conocimientos, o un modelo ideológico o cultural. Algo más, y todo ello. Probablemente concurren en él, en algún momento de su larga evolución —y sería de esperar que simultáneamente— el genio, el aprendizaje, y el deseo.

La cristalización de este movimiento de síntesis entre la visión romántica del escritor junto con las nuevas preceptivas, y el creciente auge de las poéticas personales de los autores, hacen surgir, a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX, y sobre todo en el ámbito norteamericano y latinoamericano, el fenómeno del taller de creación literaria o taller de escritura.

El taller literario, como ejercitación intensiva de la escritura creativa, ha caminado, durante los últimos treinta años, en paralelo a la enseñanza académica impartida generalmente por escritores, más o menos afamados, y siguiendo casi siempre modelos estadounidenses. Se especializaron en la enseñanza de la escritura dirigida a un público adulto y encontraron en los cursos y talleres de literatura de las universidades populares un alumnado entusiasta. En España, son muy recomendables el Taller de Escritura Creativa Fuentetaja, el primero que vio la luz, en 1986, así como otros posteriores, como la Escuela de Letras, o la Escuela de Escritores.

⁸ GARCÍA BERRIO, A. Y HUERTA CALVO, J. Los géneros literarios: sistema e historia. Cátedra. Madrid, 1992.

El taller literario se concibe como un espacio en el que concurren aquellos aspirantes a escritores que quieren aprender a escribir. Hay, por tanto, en todas ellas, dos puntos de partida comunes: el deseo, y la creencia en que la escritura creativa es algo que se puede aprender.

Creatividad y didáctica, por tanto, son las palabras clave en este fenómeno del taller literario.

Deseo y aprendizaje, creatividad y formación son conceptos que hablan, a la vez, de algo inmanente y algo trascendente. De un lado, está lo íntimo, el talento personal, lo subjetivo. Del otro, lo ajeno, diacrónico y por ende, accesible e imitable. Y aquí es donde el canon, como “lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas”⁹, entraría a formar parte de manera esencial en el funcionamiento y la razón de ser de todo taller literario.

Desde una perspectiva lingüística, lo que reconocemos como “Literatura” es una serie de textos válidos exclusivamente por rasgos verbales artísticos propios, ahistóricos, universales, o una función poética inmanente al lenguaje¹⁰. Pero, desde una concepción semiótica, la Literatura, como hecho textual determinado en una institución y un campo literario específicos, es un conjunto de textos con ciertas características formales, genéricas, estilísticas y temáticas, canonizados como literarios mediante procesos socioculturales de semiotización realizados en el marco de una institución literaria determinada en un momento histórico específico¹¹. Estos procesos de discriminación, selección y exclusión de textos tienen como uno de sus resultados la confección de las nóminas de autores y textos reconocidos como literatura oficial -o canónica- que se usan de modo preferente en la educación y la industria cultural y se desarrollan de modo específico en cada comunidad cultural.

Desde esta perspectiva, surgen nuevas preguntas relativas a los procesos de canonización, sobre quiénes, dónde, cómo, y por qué han determinado que estos tipos de discurso constituyan lo mejor de la “Literatura”.

⁹ SULLÀ, ENRIC. El canon literario. Editorial Arco. 1998.

¹⁰ GARRIDO, MIGUEL ÁNGEL. Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura. Síntesis, 2004.

¹¹ ECO, UMBERTO. Tratado de semiótica general. Lumen, 1977.

Uno de estos centros culturales productores o fijadores del canon es, en mayor o menor medida, el taller literario. Pero, ¿qué canon? ¿Qué canon maneja y, por tanto, fija el taller de creación literaria?

Al ser una práctica orientada hacia la escritura, y no a la lectura, la selección de una lista de obras está irrevocablemente guiada por criterios de excelencia, claro está, pero, sobre todo, por intereses prácticos, de uso. Por citar a Rorty, su criterio atendería más a usarlas que a interpretarlas o estudiarlas. Cuando un texto dice algo, asegura Rorty, no es porque alguien lo haya encontrado; es porque alguien lo ha buscado¹². Ha buscado que dijera eso. De ahí que los textos “buscados” por el taller Literario sean algo más que lo que “se dice” de ellos en el canon institucional. Las obras en las que el taller literario está interesado van más allá de “ser consideradas valiosas y dignas de ser estudiadas”. Son el uso que se hace de ellas, su adecuación a los propósitos del taller. Es decir, no son simplemente obras ejemplares, sino obras ejemplares desde el punto de vista de la escritura, o más exactamente, desde el punto de vista del aprendizaje (no de la enseñanza) de la escritura. Es decir, desde el punto de vista de la formación del escritor.

Sullá¹³ pone de manifiesto la relación entre canon y poder. Cuando habla sobre la identidad de quiénes seleccionan estas obras de “excelencia estética”, parece sugerir que hay también, y siempre lo hay, un criterio de uso, a la manera pragmatista de Rorty. Como ejemplo de tradición y conservadurismo cita *El canon occidental* de Harold Bloom¹⁴, el cual defiende exclusivamente la calidad estética de la literatura (aunque nadie puede hoy día sustraerse a la evidencia de que este canon está constituido básicamente por varones anglosajones blancos, protestantes, y preferiblemente muertos).

Pero todo centro cultural es, a su pequeña o gran escala, un centro de poder. Lo que, en palabras de Bloom, quedaría excluido del canon occidental (la “Escuela del Resentimiento”, es decir, grupos de feministas, afroamericanistas, marxistas, neohistoricistas, deconstruccionistas y demás bárbaros de la crítica literaria), acaban constituyendo a su vez su propio canon, un canon interesado e inexpugnable, por demás (En este sentido, me parece tremendamente ilustrativa la visión que ofrece Don Delillo del fenómeno de los

¹² ECO, UMBERTO. “Interpretación y sobreinterpretación”. Cambridge University Press, 2002.

¹³ SULLÀ, ENRIC. “El canon literario”. Editorial Arco, 1998.

¹⁴ BLOOM, HAROLD. “El canon occidental”. Anagrama, 1994.

departamentos de Estudios Culturales en la Universidad norteamericana en su novela “Ruido de fondo”, en la que se pone de manifiesto la dominación aristocrática y elitista de “esas minorías” en el seno de uno de los focos de poder cultural más emblemáticos¹⁵).

Uno de los escollos con los que tropieza el canon institucional es, digamos, el foco de interés que lo alienta. El canon que se origina principalmente en los intereses de los lectores, tropieza con la dificultad o el grado de experimentalidad de algunas obras, cuyo abordaje es, en cambio, del todo atractivo si el foco de interés que lo origina se traslada a la escritura. De este modo, el taller como laboratorio, como centro cultural donde se investigan las condiciones de aparición de la escritura y se analizan sus resultados, se interesa por obras que tradicionalmente han quedado excluidas de las listas canónicas por herméticas, oscuras o dirigidas a un público minoritario.

Uno de los principios más firmes del taller literario es que sea un territorio para el ejercicio de la libertad. La idea que lo rige es siempre: en un texto todo es posible. Por ello, su canon engorda con las obras de género habitualmente excluidas del canon institucional: en él deambulan los mitos, el humor, los terrores, las emociones, los recuerdos, los disfraces, las pasiones...

Para comprender de qué manera el taller Literario contribuye a fijar el Gran canon o a apartarse de él como consecuencia de su “interesada finalidad”, configurando lo que podríamos denominar el “canon tallerístico”, deberíamos echar un breve vistazo a su funcionamiento.

2.1.2. BREVE HISTORIA DE LOS TALLERES LITERARIOS

Nuestro tiempo se caracteriza por una enorme y sistematizada falta de información acerca de la enseñanza de la composición escrita, específicamente literaria, tanto en la escuela, como en la Universidad. La cuestión de la escritura creativa se ha venido dejando desde siempre en las manos individuales de cada docente, a falta de unanimidad en cierto número de propuestas concretas para llevar a cabo de manera sistemática¹⁶.

Esta situación, sin embargo, no se parece a la de otros países, fundamentalmente los de lengua anglosajona, donde existe una tradición consolidada de estudios y práctica de

¹⁵ DELILLO, DON. Ruido de fondo. Seix Barral. Barcelona, 2006.

¹⁶ DELMIRO COTO, BENIGNO. La escritura creativa en las aulas. En torno a los talleres literarios. Biblioteca de textos. Barcelona, 2011.

escritura en las escuelas y la Universidad, y que diferencia entre lo que llama “*creative writing*” y una forma de escribir más argumentativa, “*expository writing*”.

En España, los primeros intentos, como los de Freinet, Rodari o sus seguidores, y de actividades integradoras como las de F. Rincón y Sánchez Enciso, supusieron, desde los años ochenta, un revulsivo para la enseñanza de la Literatura en el Bachillerato. Intentos parecidos fueron también puestos en práctica en Universidades Populares.

Pero más recientemente, han sido los talleres literarios, dirigidos por escritores famosos siguiendo modelos estadounidenses, quienes han tomado el relevo en esta importante función¹⁷.

Sin embargo, lo que ha caracterizado la didáctica de la escritura en la enseñanza oficial parece haber sido siempre la importancia de las cuestiones gramaticales, el análisis de la estructura de los libros canónicos, o el comentario de textos fragmentarios pasados por el tamiz de la recepción de cada época histórico-literaria. El resultado es que, tanto en la escuela como en la Universidad, no se han proporcionado ni los canales ni las herramientas necesarias para dominar mínimamente los rudimentos de la expresión escrita.

Aparecen así propuestas como las “sugerencias fantásticas” de Gianni Rodari, los “juegos creativos” al estilo de D. Samoilovich, o los talleres de escritura que utilizan el método basado en la “consigna” (Grafein, Silvia Adela Cohan, etc.).

Recientemente proliferan los formatos de taller literario en número sorprendente. Un breve recorrido por su historia nos daría cuatro modelos básicos: las propuestas de Gianni Rodari, la escuela-taller de escritura colectiva de Barbiana, las propuestas por géneros literarios de Francisco Rincón y Juan Sánchez Enciso y los talleres de escritura que toman como punto de partida la “consigna”, en España, conocidos a partir de la publicación del colectivo *Grafein*. Resumen más de veinte años de propuestas de escritura y conforman ya una tradición europea que conjuga la influencia americana de los *creative writing* con las aportaciones de Freinet, Rodari, la escuela de Barbiana, Forgione, Samoilovich y otros.

Los talleres de Rincón y Sánchez Enciso fueron concebidos desde y para el marco escolar, orientados a la remoción de las clases de Literatura en el Bachillerato. La escuela de Barbiana es una experiencia particular, originalísima y fácilmente adaptable a otros entornos, también surgida desde la organización escolar. La “gramática” de Gianni Rodari, si bien se ha

¹⁷ DELMIRO COTO, BENIGNO. La escritura creativa en las aulas. En torno a los talleres literarios. Biblioteca de textos. Barcelona, 2011.

desenvuelto en paralelo a la institución escolar, fue pronto adoptada por los maestros más activos a la enseñanza de la lengua y no ha parado de rendir frutos, especialmente en la educación primaria.

Los talleres por “consignas”, en cambio, fueron promovidos por escritores sudamericanos afincados en España, influenciados por lo que ocurría en Estados Unidos. Se especializaron en la enseñanza de la escritura dirigida al público adulto de las Universidades.

De fechas más reciente son los “ejercicios de estilo” de Raymond Quenau, el colectivo OuLiPo —Ouvroir de littérature potentielle, Taller de literatura potencial—, el Taller de Literatura de Esperanza Ortega (1986) y el Taller de Escritura de Montserrat Tarrés (1988).

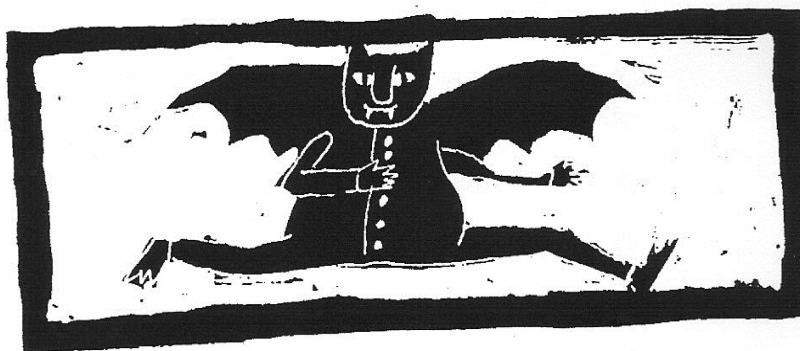
En 1991, dos “talleristas” notables, Silvia Adela Kohan y Ariel Lucas, definieron el taller de escritura como una “fábrica del texto”, un espacio para intentar variaciones, fusiones, negaciones, y digresiones a partir de modelos dados, en un intento por combinar diferentes ingredientes en función de la producción textual¹⁸.

La elección de los elementos de partida no son nunca casuales. El taller maneja lecturas de fondo, tanto como fragmentos seleccionados. La finalidad es que el participante disfrute, juegue, que el trabajo incluya la diversión. Pero las palabras hiladas entre el deseo inicial y el punto final están siempre “dirigidas” por la selección previa de esos textos que se avienen al objetivo de la sesión.

¹⁸ COHAN, SILVIA ADELA, LUCAS, ARIEL. Taller de escritura. Diseño. Barcelona, 1991.

Duerme, duerme, murcielaguito

La **o** y la **u** son las vocales llamadas **oscuras** o **graves**. Se las llama así porque al pronunciarlas la boca se cierra más que al pronunciar la **a**, la **e** o la **i**. La boca se transforma entonces en un túnel o una gruta a la que entra poca luz y en cuyo fondo, cerca de la garganta -el precipicio que cae hacia las profundidades del cuerpo-, se pronuncian **o** y **u**. Por ser profundo, su sonido es grave. ¿Será por eso -por ser oscuras y graves- que las dos vocales suelen aparecer en palabras como **túmulo**, **moho**, **humus**, **muérdago**, **muro**, **humo**?



➡ 1. Escribí 10 palabras con "o" y 10 palabras con "u" que tengan que ver con cosas oscuras, graves, escondidas.

2. ¿Te animás a usar esas palabras para escribir la "Canción de cuna del vampiro", que empieza así:

"Duerme, duerme, murcielaguito..."?

19

¹⁹ TOBELEM, MARIO. El libro de Grafein. Teoría y práctica de un taller de escritura. Santillana Aula XXI. Buenos Aires, 1994.

Desventajas y ventajas.

Ignacius trabaja en una agencia inmobiliaria. A veces le toca vender o alquilar casas que no son muy buenas o están en mal estado. Es un problema, porque Ignacius **odia** mentir.

En este momento tiene que vender una casa en un balneario. Esta es la descripción:

"Es una casa muy chiquita. Está a quince cuadras de la playa. No tiene luz eléctrica ni agua corriente, aunque se puede sacar agua de pozo con una bomba manual. Las persianas no funcionan muy bien, de modo que, o no se pueden abrir, o, si se abren, no se pueden cerrar después. Por otra parte, en la casa hay un perro bastante viejo y malhumorado que, a veces, no deja entrar a nadie, sean conocidos o no."

Como verán, el trabajo de Ignacius es muy complicado: tiene que convencer a la gente de que compre la casa; no quiere decir mentiras, como que la casa está a la orilla del mar o tiene luz eléctrica; pero, como tiene que vender, puede tratar de convertir todos los problemas en supuestas ventajas. Por ejemplo, que, como es una casa chiquita, es facilísima de limpiar.

➤ Escribí un informe para los clientes, tratando de convertir las desventajas en ventajas.

20

2.1.2.1. GIANNI-RODARI (1920-1980): EJERCICIOS DE "FANTASÍA"

Reconocido como maestro innovador de los modos tradicionales de enseñar a componer escritos en el aula. Desde la publicación de su "Gramática de la fantasía", en 1973, entendida como "arte de inventar historias", se convirtió en un referente de la didáctica de la escritura:

"Yo espero que estas páginas puedan ser útiles a quien cree en la necesidad de que la imaginación ocupe un lugar en la educación; a quien tiene confianza en la creatividad infantil; a quien conoce el valor liberador que puede tener la palabra. El uso total de la palabra para

²⁰ TOBELEM, MARIO. El libro de Grafein. Teoría y práctica de un taller de escritura. Santillana Aula XXI. Buenos Aires, 1994.

todos me parece un buen lema, de bello sonido democrático. No para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo.”²¹

He aquí su idea sobre la creatividad: “Sinónimo de pensamiento divergente, o sea, capaz de romper continuamente los esquemas de la experiencia. Es ‘creativa’ una mente que trabaja siempre, siempre dispuesta a hacer preguntas, a descubrir problemas donde los demás encuentran respuestas satisfactorias, que se encuentra a sus anchas en las situaciones fluidas donde otros sólo husmean peligro; capaz de juicios autónomos e independientes (incluso del padre, del profesor y de la sociedad), que rechaza lo codificado, que maneja objetos y conceptos sin dejarse inhibir por los conformistas. Todas estas cualidades se manifiestan en el proceso creativo. Y este proceso tiene un carácter festivo: siempre...”²².

Algunas de sus “sugerencias creativas” son:

- El binomio fantástico. La historia surge de dos vocablos elegidos al azar (“humo-manos”), lo suficientemente distantes como para carecer de referentes cotidianos.
- Las hipótesis fantásticas. “¿Qué pasaría si...?” (qué pasaría si recibieses por correo un niño enlatado de siete años, etc.).
- Los efectos de “extrañamiento”. Se describe un objeto cotidiano en los términos en que lo haría alguien que nunca lo hubiese visto, por ejemplo, un marciano.
- Confusión de cuentos. Utilizada por Rodari más tarde en sus “Cuentos por teléfono”, trata de representar los cuentos bajo un punto de vista nuevo, buscando efectos paródicos: pueden equivocarse las historias (Caperucita es mala y el lobo bueno), continuar la historia después del final conocido, mezclar fábulas conocidas (Caperucita encuentra en el bosque a Pulgarcito y juntos descubren a La Bella Durmiente).
- Fábulas en clave obligada. Por ejemplo, reelaborar la historia de un personaje conocido ambientándolo en la actualidad.
- Construcción de un “Limerick” (disparate organizado y codificado). Su estructura es: el primer verso habla del protagonista (Perico). El segundo menciona una característica (“de ojos azules y cara de mico”). El tercero y cuarto expresan el predicado (“tenía en las manos un gran abanico/ con el que hacía aire a su muñeco chico”). En el quinto verso se inserta el extravagante epíteto final (“el ventolero Perico de cara de mico”).

²¹ RODARI, GIANNI. Gramática de la fantasía. Ediciones del Bronce. Barcelona, 1996.

²² Ídem.

- El prefijo arbitrario. Se trata de deformar las palabras para hacerlas más productivas literariamente (trigato, bicicuta, bistierra, viregato, archihuesos, etc.).
- La mezcla de titulares de periódicos. Que producen noticias absurdas (La cúpula de San Pedro/ Herida por arma blanca/ Huye a Suiza con todo el dinero).
- Preguntas y respuestas que componen argumentos de estructura elemental (quién era, dónde estaba, qué hacía, qué dijo, qué contestó la gente, cómo acabó todo), y que dan lugar a narraciones breves.
- Cuestionario para un personaje disparatado. Entrevista a personajes disparatados.
- Cuentos para jugar. Historias cortas con tres finales distintos.

2.1.2.2. MÉTODO DE ESCRITURA COLECTIVA. ESCUELA DE BARBIANA

En Barbiana enseña a fines de 1954 Lorenzo Milani, un joven párroco expulsado de su anterior destino. Sus alumnos eran muy pobres, y para potenciar el uso de la lengua escrita, crea un método para practicarla en diversas fases. Posteriormente hubo una experiencia similar en Salamanca, aprovechando la presencia de Adele Corradi (colaboradora de Milani en Barbiana desde 1963 a 1967) durante tres cursos (1974-1977).

Las fases del método incluían:

1. Elección del tema y su lector.

No se inicia la escritura sin un conocimiento previo acerca de lo que se va a escribir. Del tema escogido no interesa tanto la “novedad” como su capacidad para interesar. El destinatario puede ser real o imaginario, singular o colectivo (puede escribirse a los alumnos de este centro dentro de diez años, a un extraterrestre recién llegado, al Sindicato de estudiantes...). El objetivo es que los participantes se comuniquen entre sí a la hora de elaborar el texto. Es un trabajo de escritura colectivo.

2. Acumulación de ideas

Los participantes aportan ideas y sugerencias de todo tipo (afirmaciones, negaciones, observaciones, anécdotas breves, juicios de valor...). Posteriormente, se anotan en papeletas y se leen de una en una: Creatividad, espontaneidad, respeto por todas las aportaciones, claridad y concisión son las claves.

3. Clasificación de las papeletas relacionadas entre sí.

Se agrupan las papeletas-idea relacionadas entre sí o que se refieran a un mismo aspecto del asunto, de manera que, al final de esta tarea, se tengan diversos bloques, cada uno con un título.

4. Organización y unión de las ideas por grupos.

Cada grupo de papeletas se convierte en un texto continuo y armónico, lo que supone ordenar con lógica las ideas, hilvanarlas entre sí mediante nuevas palabras, eliminar las repeticiones y unificar los tiempos verbales, el número, etc. Al final ha de poder leerse seguido como si fuera el texto de un único autor.

5. Cada grupo aporta al conjunto las ideas ordenadas e hilvanadas del bloque correspondiente.

Todos los participantes dispondrán del texto completo. Tras leer o escuchar completos todos los capítulos surge el contenido fundamental del texto.

6. Control de la unidad interna del texto.

El objetivo es obtener un texto largo y seguido que conforme realmente una unidad, con sus partes bien integradas.

7. Simplificación y perfeccionamiento del texto.

Se suprime del texto todo lo que lo haga menos transparente y se agrega lo necesario para que resulte claro.

9. Revisión del escrito.

Un grupo de personas ajenas al proceso de escritura lee el texto, para, posteriormente, recoger sus opiniones, sus malentendidos, sus críticas, etc.

2.1.2.3. EL COLECTIVO OULIPO: TALLER DE LITERATURA POTENCIAL

Siguiendo la línea de los *Ejercicios de Estilo* de Raymond Queneau, OULIPO es un colectivo formado por un grupo de investigadores de la literatura experimental que, fundado a principios de los sesenta por el mismo Queneau y por el matemático François Le Lionnais, contaba entre sus filas, entre otros, a Italo Calvino.

Tanto Queneau como OULIPO difundían una idea diferente de la escritura, más experimental, que tenía mucho que ver con el juego, y sobre todo, con la tensión entre el infinito que supone la libertad de la imaginación y una restricción impuesta al escritor, lo que le llevaría a buscar nuevas formas, tangenciales y desconocidas, de expresión. Se oponen tanto a la idea de que la escritura nace de la libre “inspiración”, como de que son los temas grandes y solemnes, “profundos” y “serios” los modelos que ha de seguir. De ahí que el grupo esté caracterizado por la vía humorística y disparatada como acceso a la escritura. El lugar primordial lo constituía el trabajo con el lenguaje, no solo como expresión de ideas previas, sino como material con que puede darse lugar a la producción de nuevos sentidos.

2.1.2.4. LOS TALLERES LITERARIOS DE J. SÁNCHEZ ENCISO Y F. RINCÓN: UNA ALTERNATIVA DIDÁCTICA

Practicado sobre todo con alumnos de primaria durante la década de los años 80. Estos profesores entienden la clase de Literatura como un espacio de creación. Usan la lección magistral como base para la realización de textos propios. La dialéctica de taller es una alternativa de trabajo en clase.

“Y ya sabes cómo se trabaja en un taller. Te dan unos instrumentos, unas explicaciones mínimas de cómo funcionan, el croquis de lo que tienes que hacer y, ¡al trabajo! Un trabajo donde se tantea mucho y no siempre se acierta. Donde se tira la pieza mal hecha y se comienza de nuevo, hasta que se domina la técnica de su construcción. Donde la prueba final de aprovechamiento no es saber muchas cosas de memoria, sino un objeto sobre el que se ha trabajado todo el año, perfectamente acabado. Un trabajo duro y continuo.”²³

La realización de algo concreto, ese es el objetivo del taller, la construcción, y a ello están encaminados todos los esfuerzos de los participantes. Es el resultado lo único que justifica el trabajo, nada más, ni calificaciones, ni aprendizaje. Eso es clave en este tipo de trabajo. La novela planeada, trabajada y realizada es más grande que una buena calificación. Es el producto de uno, algo de lo que sentirse orgulloso y que recibe siempre una recompensa en forma de reconocimiento.²⁴

De este modo, la Historia de la Literatura y el comentario de textos cambian de significado:

“La Historia de la Literatura y su auxiliar indispensable de los últimos años, el comentario del texto, tienen como punto de referencia al crítico literario, al profesor universitario. Tratan de hacer del chico un conocedor de la literatura capacitado para dar un juicio de valor sobre una obra, juicio de valor que, por supuesto, hacíamos aprender para que lo repitiera, pues otra cosa era prácticamente inalcanzable.”²⁵

El objetivo es cambiar el punto de referencia. Ahora, el modelo es el creador, pero no en sí mismo, ni siquiera en su labor, sino en su obra. Hace que los alumnos se conviertan

²³ RINCÓN, F. y SÁNCHEZ-ENCISO, J. El Taller de la novela. Teide. Barcelona, 1982.

²⁴ RINCÓN, F. y SÁNCHEZ-ENCISO, J. El Alfar de la poesía. Teide. Barcelona, 1985.

²⁵ RINCÓN, F. y SÁNCHEZ ENCISO, J. Los talleres literarios. Una alternativa didáctica al historicismo. Montesinos. Barcelona, 1985.

momentáneamente en novelistas, poetas o dramaturgos... De este modo, leen para aprender modelos de referencia, formas de crear, y no para analizar en el vacío. Eso vendrá como consecuencia.

Lo más prioritario es la escritura.

“[...] Orillamos (la Historia literaria) como sistema organizado de movimientos, autores y fechas y en su intento de explicarla en conexión a unas circunstancias socioeconómicas y políticas que la hacían posible y en las que incidía al mismo tiempo. Como una serie de circunstancias culturales, generacionales..., que daban pie a una literatura concreta, a una serie de movimientos...”

La historia, en ese sentido, no la hemos vuelto a incorporar a los talleres, ni pensamos que tenga su sitio en los estudios medios.

Recurrimos continuamente a la historia en busca de modelos para lo que hacíamos en el taller. Fragmentos de Clarín para ayudar a comprender los tipos de espacio. Lecturas de Galdós para aclarar la función del narrador omnisciente. El capítulo del Hidalgo, del Lazarillo, para apreciar la percepción del tiempo... Unas estrofas del Polifemo nos ayudaron a comprender el valor del ritmo y el lenguaje en sí mismos. Trozos de las Églogas de Garcilaso, la fuerza del sentimiento directamente expresados...”²⁶

La organización de la dinámica del aula cambia respecto de la tradicional. Se proponen técnicas de trabajo en grupo, pero al final, cada alumno individualmente llevará a cabo su propio texto.

También es importante que el rol del profesor cambia sustancialmente.

“Eso implica un cambio de actitud en el chico y una diferente forma de estar en clase por parte del profesor. El protagonismo pasa a pertenecer al alumno, quedando el profesor en un segundo plano, cuya función es marcar los ritmos de trabajo, asesorar en el mismo, atender las peticiones de ayuda, animar a los desanimados, atender a los menos preparados con propuestas accesibles o recuperaciones parciales...”²⁷

El funcionamiento de un taller de este tipo viene definido por los siguientes pasos:

1. Presentación: recomendaciones generales sobre la duración y las dificultades del trabajo. Sobre cómo producir determinadas sensaciones en el texto (no se logra explicándolas,

²⁶ RINCÓN, F.-SÁNCHEZ ENCISO, Los talleres literarios (una alternativa didáctica al historicismo). Montesinos. Barcelona, 1985.

²⁷ RINCÓN, F.-SÁNCHEZ ENCISO, J. Enseñar literatura. Laia. Barcelona, 1987.

sino buscando la situación, las palabras, el personaje, que hagan que esas sensaciones se produzcan en el lector). Este trabajo de búsqueda, de organización de materiales, de técnicas de disposición... puede durar fácilmente el primer trimestre del taller.

2. Ejemplos: Se proporcionan al participante una serie de referencias argumentales: lo valioso absoluto, la novela policíaca, la autodestrucción (al estilo de Crimen y castigo, de Dostoievsky), la muerte, el fracaso; la novela de aventuras, el rebelde, ciencia ficción, conflicto de grupo, etc. Conviene abundar en las posibilidades técnicas y perspectivas de cada argumento-tema, para que no se centren únicamente en torno a los subgéneros de moda y más comerciales, que no tienen por qué resultar los más fáciles.

3. Elaboración de sinopsis. Se agrupa a quienes han escogido el mismo argumento y se pide a cada grupo que confeccione un texto breve —unas quince o veinte líneas— en el que desarrolle con más detalle el argumento-tema.

4. Informe sobre los elementos estructurales del género novelesco, atendiendo al punto de vista, estructura, espacio, tiempo y personajes.

5. Ejercicios sobre los aspectos teóricos. Para comprender y desentrañar las herramientas técnicas que han de ponerse en juego en la escritura. Por ejemplo, para ilustrar el funcionamiento del punto de vista del narrador, se hace una narración colectiva de determinado evento, en el que cada participante cuenta el mismo hecho que los demás, reflejado desde la perspectiva de un personaje diferente. Para ilustrar la estructura se reparten las viñetas de un cómic, con las cuales, cada grupo deberá escribir una historia. Se confeccionarán caracterizaciones y retratos de los personajes. Se harán descripciones de los habitáculos y escenarios en los que transcurre la acción.

El objetivo es que todos los escritos se lean en voz alta, de modo que puedan aclararse desde la práctica los conceptos teóricos narrativos más importantes.

6. Corpus de textos. Hay una suerte de lista de textos fundamentales de la Historia de la Literatura, ordenados cronológicamente y seleccionados por temas. El fin es que sirvan de guía y consulta para ayudar a resolver los problemas que plantea cada apartado teórico. También se lee, en paralelo, una obra completa de ambiente parecido al que el grupo desarrolla.

7. La redacción final corre a cargo de cada alumno individualmente.

2.1.2.5. LA COMPOSICIÓN ESCRITA A PARTIR DE CONSIGNAS

La idea surgió hacia 1974, en el entorno de la Universidad de Buenos Aires y la cátedra del profesor Noé Jitrik. El grupo inicial funcionó luego independientemente con el nombre de “Grafein”, coordinado por Mario Tobelem, que difundió su teoría y consignas en el libro fundamental: “Teoría y práctica de un taller de escritura”²⁸.

El taller, según Tobelem, se concibe como un grupo de trabajo que funciona bajo una serie de consignas. He aquí algunas de las normas que lo regirían:

- Ingreso del alumno al mundo ficcional.
- Contacto con obras literarias.
- Apropriación y comprensión de los códigos y recursos literarios.
- Participación creativa y lúdica propia de la experiencia estética.
- Desarrollo de una consigna.
- Completamiento libre de un texto.
- Completamiento reglado o con operación marcada.
- Transformación libre.
- Transformación reglada.
- Intertextuales.
- Intertextuales con operación marcada.

Lo usual suele ser manejar consignas de todo tipo, algunas pertenecientes a las poéticas de otros autores, y cuyo origen es de lo más diverso. El objetivo sería siempre el mismo: la activación, a partir de ellas, del proceso de creación. Algunas de estas consignas quedan recogidas en el libro de Tobelem:

- Escribir textos que incluyan tres frases dadas.
- Escribir textos que incluyan cada tantos minutos una palabra elegida al azar de una lista.
- Traducciones imaginarias de textos escritos en una lengua desconocida.
- Escribir un texto dorado en sus puntas.²⁹

²⁸ TOBELEM, MARIO. “Teoría y práctica de un taller de escritura”. Santillana Aula XXI. Buenos Aires, 1981.

²⁹ TOBELEM, MARIO. El libro de Grafein. Teoría y práctica de un taller de escritura. Santillana Aula XXI. Buenos Aires, 1994.

Al ser la “consigna” el punto de partida capaz de facilitar la creación de un nuevo texto, una fórmula que incita a la producción, un pretexto para comenzar a escribir, la elección de la misma es un aspecto esencial, ya que de ellas depende, generalmente, la validez de las respuestas; y que tiene que ver con la selección, en muchos casos, de la lista de autores, obras y fragmentos sugerida por el taller.

Hay muchas clases de consignas:

1. Indicativas de los elementos narrativos: narrador, personaje, estructura, tiempo, espacio. Junto a las lecturas literarias recomendadas, o a los fragmentos propuestos, la literatura crítica constituye aquí un importante apéndice al canon tallerístico.

2. Referidas a los géneros literarios fantástico, policíaco, mítico, amoroso, científico, humorístico, romántico, culinario, matemático, quiromántico, náutico, epistolar, etc. El canon institucional no contiene generalmente entradas correspondientes a la Ciencia Ficción, o el género policíaco. El canon del taller sí. Y no hay que olvidar que aunque el criterio es siempre un criterio interesado, de uso, es esencialmente un criterio estético, de excelencia literaria. Obras de Ray Bradbury, Stanislaw Lem o Jim Thomson, son incluidas y analizadas desde perspectivas tradicionalmente dedicadas a las obras “mayores”.

8.- Algunas consignas están encaminadas a la puesta en práctica de aspectos gramaticales y lexicales, con las que se trabaja en los niveles fonológico, sintáctico, semántico y lexical. Es decir, se practica un uso expresivo del lenguaje que diversifica y aparta la práctica literaria de la exclusivamente “narrativa” o “novelesca”. De nuevo, el canon tallerístico se aparta del institucional, que apenas presta atención a otros géneros.

9.- Una de las prácticas más interesantes y más directamente ligadas a la fijación del canon lo constituyen las consignas Intertextuales. Se trata de la más específica producción de textos a partir de textos. La imitación de estilos, la subversión, la reelaboración de personajes y argumentos, la cita. Se escribe a partir de textos previos para producir recreaciones literarias nuevas.

Uno de los aspectos más relacionados con la fijación del canon o la creación del canon en el taller Literario lo constituye la misma práctica del mismo. La práctica del método del taller está normalmente estructurada en tres fases interdependientes e inseparables: la propuesta de la “consigna”, la lectura de un texto que la ejemplifica, y el comentario de los textos escritos por los participantes. En los dos primeros pasos la mención de las obras hace necesario estar muy seguro de su “calidad”, tanto como de su poder “ejemplificador”, y por lo tanto de su inclusión en la lista. Por último, la lectura de los textos de los participantes

pone de manifiesto que esta práctica genera una suerte de modelos, y por lo tanto, una práctica de Literatura Comparada, al darse en alto grado este tráfico de influencias que, en unos primeros momentos, durante unas cuantas sesiones, puede llegar a ser ostensible e incluso ingenua.

Pero lo que es innegable es que genera un clima, un magma, una base de lecturas que configurará un gusto y que se materializará en una producción literaria que no hay que desdeñar a juzgar por la nómina de escritores que engordan hoy día las colecciones y antologías, y que han pasado por talleres literarios.

3. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE LA CUESTIÓN

3.1. LA PRÁCTICA DEL TALLER DE ESCRITURA

De todo lo anterior se desprende que el taller de escritura nace, sobre todo, con una doble aspiración: por un lado, la de servir de catalizador, de disparador de la creatividad, una arena en la cual el escritor (o el aspirante a escritor) “aprenda” las condiciones de libertad en las que todo proceso de creación literaria se lleva a cabo. Y por otro, la de ser una suerte de escuela de Retórica, de academia para el conocimiento y el manejo del *arte poética*.

Es evidente, pues, la importancia que adquiere, en la práctica del taller literario, el acto de creación en sí mismo. Parece claro, a partir de textos inaugurales como los de Tobelem o Delmiro Coto, o las de prácticas de colectivos como *Grafein* u *OuLiPo*, que uno de los presupuestos del taller, si no el más importante, es el de disparar y alimentar el proceso mediante la activación de la creatividad. Algo, me parece, cuya profundización y análisis merece un capítulo aparte.

Hasta el día de hoy no se han estudiado suficientemente los mecanismos de la creatividad que en el proceso de producción de sentido de un texto se ponen en juego. El estudio de la *creatividad* ha sido abordado, desde luego, desde los más diversos paradigmas, psicológicos, funcionalistas, humanistas, pero sobre todo, clínicos. El psicoanálisis lo estudia tangencialmente, al abordar la cuestión patológica de la pulsión de muerte, en términos de economía emocional, como el resultado de la aplicación de un recuso de la psique encaminado a redireccionar excesos de energía que de otro modo, sin la debida sublimación, quedarían a merced de lo mortífero. La *creatividad* se ha convertido más en un modo de

referirse a un conjunto de estrategias orientadas hacia el alivio de determinados síntomas, que en un concepto relacionado con una actividad humana fundamental e irremplazable. El mismo término, *creatividad*, ha alcanzado a estas alturas unas desagradables connotaciones esotéricas o místicas que lo emparentan con otros del tipo de *el niño que cada uno lleva en su interior* o el de *encontrarse a sí mismo*.

Sabemos que el esquema de la comunicación de Jakobson ha sido el modelo desde el que abordar también el estudio de los textos literarios. A cada uno de los participantes en el acto de comunicación ha venido a corresponder una *Teoría*, encargada a su vez de dar cumplida explicación de la existencia y naturaleza de los textos. Pero, mientras esas Teorías nacidas del intento por aproximarse al texto desde el esquema semiótico, se han visto fortalecidas, sucediéndose en el ranking de popularidad, ha habido un extremo de dicho esquema que ha sido sistemáticamente desatendido o malinterpretado; mal enfocado, diríamos. El extremo del emisor. Casi todas las aproximaciones se han llevado a cabo en la figura del autor. Algunas, de rancia tradición historicista, se han conformado con estudiar su biografía. Otras, psicologistas, han sido la aplicación de uno u otra clínica a una suerte de patología que lo aquejara. Se podría decir que los enfoques desde el extremo del emisor no han pasado nunca de ser una indagación de carácter más o menos antropológico en la geografía de una personalidad.

Pero nunca se ha intentado una aproximación por la vía del acto de creación mismo.

3.1.1. “INTENTIO CREANDI”

Para llevar a cabo el análisis de lo que yo he llamado —en una burda contribución a la ya abultada nómina de términos latinajos—, “*intentio creandi*”, parto de un texto clásico en el cual su autor —o mejor, autores—, analiza ampliamente el origen de la legitimidad del texto. En *Interpretación y sobreinterpretación*³⁰, Eco pone el acento en el proceso de creación. Aunque de un modo muy tangencial, en el curso de la última de sus conferencias, se refiere a un aspecto de la participación del propio proceso de creación en la formación de sentido de un texto que me parece enormemente interesante.

Dice Eco:

³⁰ ECO, UMBERTO. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press, 2002.

“Con todo, hay al menos un caso en que el testimonio del autor empírico adquiere una importante función. No tanto para comprender mejor sus textos, sino para comprender el proceso creativo. Comprender el proceso creativo es también comprender cómo ciertas soluciones textuales aparecen por casualidad, o como resultado de mecanismos inconscientes. Es importante comprender la diferencia entre la estrategia textual, como objeto lingüístico que los lectores modelos tienen ante ellos (de tal modo que pueden obrar de forma independiente de las intenciones del autor empírico); y la historia del desarrollo de esa estrategia textual.”³¹

A Eco le parece que el acto de creación es importante porque, si no me equivoco, de algún modo constituye la *excepción a la regla* de que la *intentio auctoris* es mayormente irrelevante. Rorty, en otra de las conferencias que recoge el mismo libro, hace escasa o nula referencia al acto de creación, no tanto porque no le conceda importancia, sospecho, como por el hecho de que está demasiado pendiente de resaltar su escasa relevancia frente a las expectativas sobre uso y propósito de cuyo resultado se hará. Sin embargo, creo que en este punto, las posturas de Eco y de Rorty se acercan peligrosamente, se entrecruzan.

La breve y tangencial aportación de Eco me parece el anuncio de una importante tesis, porque no se centra en la figura del autor, como representante del emisor de un texto, sino en el proceso de creación. Y yo sugiero que Rorty no se halla muy lejos de ella en sus argumentaciones en contra de Eco.

Para Eco, durante el acto de creación, se produce una especie de ajuste, una suerte de adecuación entre las aspiraciones del texto y las interpretaciones que de él hace el escritor, mientras lo está produciendo, las cuales estarían encaminadas a “cumplir” esa intención del texto.

Por su parte, Rorty dice que no hay tales “interpretaciones”, sino simplemente “usos”. Esa línea divisoria que “los adeptos del velo” ven tan nítidamente trazada entre el signo y su significado no existe para él. Cuando un texto dice algo, no es porque alguien lo haya encontrado; es porque alguien lo ha *buscado*. Ha buscado que dijera eso. Los textos no son lo que encubren, lo que ocultan. Son el uso que se hace de ellos, su adecuación a los propósitos del lector. O del escritor.

Vayamos por partes.

Cabría preguntarse acerca de la *interpretación* de Eco: ¿Por qué el escritor escoge tal cual interpretación en función de esa supuesta intención del texto? ¿Es tan sólo debido a la

³¹ Ídem.

demanda de una entidad que, todavía en proceso de creación, resulta aún desconocida para el autor? ¿Una entidad de la que ni siquiera puede decirse que tenga presencia, puesto que no está integrada, acabada, esto es, el texto?

Creo que sería más razonable pensar que si el escritor escoge una u otra interpretación, lo hace por su propia “expectativa” sobre esa demanda del texto, un texto aún desconocido, ausente, no íntegro. Me parece palmario que esa expectativa, a la que podríamos denominar *fantasma*, es propia del escritor, no del texto. Y digo deliberadamente *expectativa* y no interpretación, porque no se trata de una interpretación (puesto que nada hay aún que interpretar, ya que el texto ni siquiera existe, salvo como ausencia), sino de una expectativa, es decir, algo fundado sobre una futura producción, un futuro uso.

En el acto de creación, esas interpretaciones-fantasmas producidas en función de un texto aún no presente, (texto cuya intención, según Eco, sería precisamente la de producir esas interpretaciones; mientras que según Rorty, sería el resultado de haber aplicado el autor un criterio de utilidad mientras el proceso de creación permanecía activo) se conducen, si se me permite la prosaica analogía, como los brokers en la Bolsa de valores.

Los brokers están constantemente en frenético movimiento, a la caza de un nuevo “valor”, de una nueva y esquiva interpretación-fantasma. Resulta muy difícil imaginar una voluntad organizadora sobrevolando el *parquet*, una directora de orquesta que otorgara dirección a los impulsos de esos ávidos buscadores que levantan la mano a la caza de lo que sea. No es sencillo imaginar una orientación externa, una orquestación de los impulsos nerviosos que sacuden esos brazos y manos, haciéndolos vibrar enloquecidamente con intención de “atrapar algo”.

Por otra parte, sin embargo, hay que decir que, una vez lanzado a la frenética “lucha por atrapar algo” del *parqué*, es probable que al broker no le mueva tan sólo un criterio de utilidad. No resulta verosímil que, una vez inmerso en la vorágine, sumergido en el caos de movimiento e información, en esa orgía de significados que van y vienen, algunos que sólo lo rozarán, otros sobre los que tendrá que lanzarse con avidez y a cuyo disfrute aspirará de modo quizá indeliberado, habiendo perdido estos y conformándose con aquellos (unos pocos a los que no llegará siquiera a atisbar), mientras se mezclan en él la excitación, la euforia, la frustración y la adrenalina, llegado al punto de hallarse en semejante clímax, no parece probable, si buscara, que encontrase en ello tan sólo un criterio de utilidad. No parece que en ese instante, el broker pudiera decir que lo hace solo porque “gana dinero con ello”.

Podría replicarse, entonces, que el uso es, precisamente, alcanzar esos altos niveles de adrenalina y excitación en el cuerpo. La primera objeción que se me ocurre de ser así, de mediar realmente la meta de los altos niveles de adrenalina, es que hay formas menos complicadas y más eficaces de lograrlo. Las drogas, por ejemplo, los deportes de alto riesgo, el túnel del terror. Un individuo no estudia una larga y penosa carrera, como la del broker, para lograr un súbito efecto psicotrópico de vez en cuando, por muy intenso que sea.

Con respecto a los escritores, sumergidos en el momento del acto de creación, diría que sucede lo mismo. Con franqueza, no conozco a ningún escritor vivo o muerto que haya confesado haber escrito exclusivamente porque ello le producía un “subidón”. Puede, sí, que el “subidón” sea un efecto concomitante del acto de creación, y que, como acción concomitante, sea muy apetecible. Pero no es su objeto.

Recapitulemos. Eco atribuye a la intención del texto la producción de interpretaciones durante el acto de creación, mientras que Rorty, al no reconocer la existencia de tal intención, se ve imposibilitado para atribuir a esa actitud del emisor otro valor que el de usar el texto.

Volvamos al ejemplo de los brokers. Vimos que era imposible que el broker se hallase lanzado a esa danza paroxística de evoluciones frenéticas por el parque solo para ganarse los garbanzos. Y también vimos lo improbable de una entidad directora, separada de lo que sucede en el parque, orquestando los movimientos epilépticos de los brokers. Así pues, podríamos sospechar, entonces, la existencia de un nivel en el que no se ha pensado. Que no es el texto ni su intención. Que no es el criterio utilitario del autor. Ese nivel, sería el del propio movimiento de la creación.

De esa manera, no sería la intención del texto la que “impondría” una dirección a las interpretaciones del escritor. Según dijimos, esas interpretaciones eran fantasmas porque iban dirigidas hacia un objeto inexistente. Pero que no esté aún presente no significa que no lo vaya a estar. Ahora no es más que un movimiento, una agitación, pero que contiene en sí una fuerza, que está dotado de una tan grandiosa energía, que es capaz de transformar esa agitación en orden, en armonía, en materialidad. Se trataría de algo parecido a una entropía. Ese movimiento entrópico es el acto de creación.

Hoy en día no hay duda de que el proceso de fisión nuclear —un movimiento, un acto de creación, podríamos llamarlo también, ya que se produce por la profanación de la Naturaleza a partir de un pronóstico sobre el resultado— libera una fuerza tan grande que es capaz de cambiar, no solo la realidad, sino la naturaleza del propio átomo, su materia, su composición, su núcleo.

Durante el acto de creación, el escritor “sabe” que algo saldrá transformado, y que el resultado, el texto, aún un fantasma, aún ausente, es una promesa futura de cuya futura existencia no duda (y que incluso en ocasiones da por hecha, haciendo conducirse al texto como si, de hecho, le exigiera, mediante una suerte de intención, los movimientos necesarios que conducirán a su producción). Pero no es esto lo que hace saltar al broker en el parqué. No son las expectativas sobre el resultado lo que le hace “atrapar” una interpretación-uso y no otra (es decir, una u otra de las proyecciones de un modelo ideal a partir del cual su elección sería la mejor, sea este modelo interpretativo o utilitario, en términos de Eco o de Rorty). Lo que le haría saltar sobre el parqué sería la propia danza. El átomo no se rompe para darnos electricidad. Simplemente se rompe.

Según testimonio de algunos escritores, muchas veces, tras una sesión de escritura, queda una cierta tensión, un apenas expresable sentimiento de culpa que vibra tenuemente como una cuerda de guitarra recién pulsada. Al hablarlo con esos escritores en ciernes que son los participantes del taller literario, me he dado cuenta de que no resulta fácil ponerlo en palabras. Tal vez el sentimiento de culpa sea en parte debido a la educación judeocristiana que la mayoría de nosotros hemos recibido y que hace que todo aquello que proporciona placer nos produzca irremediablemente unos remordimientos terribles. Pero también, y quizá en mayor medida, sea debido a que lo escrito no haya sido el fruto deliberado y consciente de su invención.

Por mi parte, pensando en ello, creo que puede hallarse en relación con ese acto esencial de la creación, en el que, podría decirse simplificándolo mucho, incluso rozando el tópico, todo parece darse por azar. Y digo “parece”, pues ahí están las clínicas para demostrar que no es así y explicarlo todo en términos de economía psíquica, libidinal, pulsional, etc, etc, etc.

Como coordinadora de talleres literarios —y participante, años atrás, en ellos como alumna— pienso que no deja de ser curioso que a veces, el mayor valor de un texto, ese valor que, en ocasiones, llega a trascender lo literario, convirtiéndolo en modelo hermenéutico, en portador de una cosmogonía, en traductor y símbolo de las cualidades humanas, no deja de ser curioso que a veces, ese valor se produzca, por azar, o por error, por la trasposición de una letra, por la omisión de una parte de la frase, por la confusión entre palabras que suenan parecido (esta última frase me acaba de sugerir un enigmático título para una hipotética novela: “Palabras-que-sueñan-con-parecidos”).

Prácticas, todas ellas que, deliberada y conscientemente, se ponen en juego de forma habitual en el taller de escritura como mecanismos disparadores de la creación.

Tal vez, de algún modo, cuanto acaba de argumentarse pueda resultar impreciso, complicado y un tanto *New Age*. Sin embargo, modestamente, me gustaría hacer hincapié en la poca atención que ha recibido hasta ahora el taller literario como laboratorio dónde se experimentan y se llevan a cabo diferentes operativas de la creación, donde el proceso de creación —y deliberadamente quiero diferenciarlo del *proceso creativo*— se convierte en un enfoque a partir del cuál abordar el análisis del texto.

Como la fisión nuclear o la aceleración de partículas, el acto de creación es también una fuerza entrópica capaz de provocar transformaciones. Con respecto a la fisión nuclear o la aceleración de partículas, nadie lo pone en duda (es curioso pensar lo seriamente que las *Autoridades* se toman cuantas cuestiones científicas impliquen en sí una cierta cantidad de *Investigación y Desarrollo*, las grandes sumas de dinero que los gobiernos gastan en construir “estados de laboratorio” para parametrizar y controlar cada una de las variables que intervienen en estos “otros actos de creación”).

Tal vez, sin embargo, alguien en el futuro, con suficiente interés y preparación, encuentre interesante profundizar en una perspectiva de estudio de los textos literarios, el del proceso creativo que los genera, una perspectiva que ha sido históricamente desatendida, considerada, quizás, como una cuestión *bizarra* y sin interés científico, pero que, paradójicamente, es el eje de los Talleres de creación literaria.

3.1.2. DIDÁCTICA DE LA ESCRITURA

“Yo tenía las representaciones comunes: escribir es expresar lo que se siente o contar lo que a uno le ha pasado en la vida [...] sí, creo que pensaba profundamente esto y, además, una concepción romántica en cuanto al talento, la inspiración que surge, lo que vale es la originalidad, que nadie lo haya escrito antes. No le daba valor a la lectura y, en cambio, en Grafein, te daban tres frases y tenías que escribir un texto que las incluyera. Entonces ya de entrada la originalidad estaba negada.”

Esa declaración de Gloria Pampillo³² ilustra muy bien un heterodoxo e interesante principio sobre la escritura, el de que todo el mundo puede escribir literatura. Tal como

³² ALVARADO, MAITE Y PAMPILLO, GLORIA. Talleres de escritura, con las manos en la masa. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1989.

Frugoni³³ propone en su libro, la idea es que la escritura, como expresión de la originalidad de un sujeto creador, único y talentoso, se aparte de los estereotipos románticos, y se aproxime a la otra más aristotélica del trabajo con el lenguaje. Para *Grafein*, la escritura era un diálogo permanente entre lectura y escritura y el inmenso poder productivo del lenguaje. El texto se alimenta de otros, no existe la creación *ex nihilo*, las palabras se disparan unas a otras, a manera de *intentio creandis*, muy lejos del poder omnipotente del genio creador, de la *intentio auctoris*. “Toda escritura es en realidad reescritura”, dice Frugoni, “y la misma lectura es una actividad productiva que no se limita a repetir ‘lo que el autor quiso decir’ sino que ‘escribe’ de nuevo cada texto al leerlo. Leer y escribir son prácticas que se reenvían una a la otra. Escribo a partir de otros textos y mi lectura es en sí misma una actividad que se asimila a la escritura.”³⁴

El trabajo en el taller no tiene por objetivo hacer que los participantes “escriban bien” o “literariamente”, ni siquiera que adquieran la destreza para llegar a producir un cierto tipo de texto “ideal”. En realidad, eso está siempre en discusión. El taller, más bien, lo que quiere es generar una práctica, un hábito “capaz de indagar sobre los mecanismo de la escritura literaria”. Se trataría de explorar los procesos de creación, más que de llegar a escribir “la gran obra”.

Por otra parte, el gran valor del taller literario sería, precisamente, su falta deliberada de pretensiones en cuanto a la valoración de los textos producidos en él. No se discute el valor del texto, sino cómo ha sido escrito.

Es innegable que, al restar valor al genio y la originalidad, aspectos olvidados por las corrientes románticas de la literatura adquieren nuevo valor. Es el caso de las técnicas. Las técnicas llegan al participante del taller de la mano de la escritura y la lectura, se aprenden durante el curso mismo de esa dialéctica entre textos que es la producción literaria.

Lo que a continuación voy a proponer es un plan ideal de taller literario, un modelo curricular, de funcionamiento, desglosado en las fases necesarias para su desenvolvimiento, y enfocado a un fin muy concreto: la escritura de una novela.

El propósito será el de mostrar cómo han de enseñarse esas técnicas en el Taller.

³³ FRUGONI, SERGIO. Imaginación y escritura. La enseñanza de la escritura en la escuela. Ediciones del Zorzal. Buenos Aires, 2006.

³⁴ FRUGONI, SERGIO. Imaginación y escritura. La enseñanza de la escritura en la escuela. Ediciones del Zorzal. Buenos Aires, 2006.

El conocimiento de las técnicas es una de las fases más importantes del taller de creación literaria. Sirviéndose de ellas, el aspirante a escritor pone en marcha los mecanismos a través de los cuales podrá trasladar las ideas de su mente al papel, podrá traducir el contenido de su mente, sus deseos, en expresión literaria. Por ello, esta fase del Taller se convierte, quizá, en la más importante, y si no, cuando menos, en la más prolongada y de mayor continuidad a lo largo del curso.

Para articularla, la propuesta del presente trabajo es la elaboración de lo que hemos denominado “fichas”. La ficha es un método práctico, didáctico, de aproximación al conocimiento de las técnicas. En ella se trata de acercar al alumno la puesta en práctica de las técnicas narrativas a través del conocimiento de la teoría literaria. Pero este conocimiento ha de proporcionarse de la manera menos árida posible, y más, podríamos decir, fáctica.

Para ello, las “fichas” deberán abarcar un número suficiente de técnicas. Ni tantas que no sea posible ponerlas en contraste con el trabajo de escritura del propio texto, ni tan pocas que provoquen una visión distorsionada y dirigida de la novela hacia un encorsetado “plan tallerístico”. Deberán, por ende, ser expuestas, analizadas, trabajadas y desarrolladas de manera autónoma, a fin de que el alumno pueda utilizarlas como herramientas en la construcción de su propia problemática de escritura.

Uno de los aspectos más importantes de esta fase es la claridad, la simplicidad y la “practicidad”, así como la proactividad de la ficha. En la “ficha”, la técnica correspondiente deberá expuesta de modo preciso, y en términos sencillos y lo más “operativas” posible.

A la descripción de la técnica, siempre en lenguaje sencillo y directo, podríamos decir, funcional, huyendo del registro académico y de la referencia erudita, seguirá una aproximación a la literatura crítica existente sobre ella. Es de gran importancia, en este paso, proporcionar al alumno una bibliografía extensa, lo más amplia posible, de modo que pueda recurrir, si así lo desea, a los estudios científico-académicos que se hallan tras lo expuesto en la ficha. No necesariamente deberá ser leída, ni siquiera consultada. Es importante que la ficha deje suficientemente desarrollados y claros aquellos aspectos que el coordinador consideren esenciales, porque el fin del Taller de creación no es formar a filólogos ni a críticos o teóricos. El fin de la bibliografía crítica es establecer un nexo entre la sinergia del Taller de creación y la base teórica que lo alienta en cada fase.

Pero más evidente que la importancia de una bibliografía crítica es, si cabe, la necesidad de unos textos literarios de apoyo que sirvan de ilustración, de ejemplo de cada técnica.

Para ello, en nuestro modelo, se seleccionan una serie de textos narrativos que de alguna manera son “canónicos” con respecto a su valor total, tanto como por la expresividad y representatividad de la que hacen gala con respecto a la técnica de que se trate. No siempre serán textos correspondientes a novelas. Esto no es imprescindible. Escoger como texto de apoyo una novela será, sin duda, una buena elección en el caso de que sirva para ilustrar, por ejemplo, la estructura de la trama, la organización formal en capítulos, o la continuidad a través de motivos recurrentes. No obstante, si al tratarse de otras técnicas, como la del punto de vista, o la metáfora de situación, comunes de alguna manera a todos los subgéneros narrativos, creemos oportuna la ejemplaridad de un texto de narrativa breve, deberá ser, sin duda, escogido.

Por otra parte, el taller de creación debe tener presente una cuestión importante: la de la inmediatez de su funcionamiento. Esta puesta en movimiento podríamos decir, “en directo”, de los mecanismos de aprendizaje que se practica en él, hace posible que podamos tomar ventaja de otra clase de textos, más breves que la novela, para mostrar aspectos que en aquella se despliegan con un alcance mayor, es decir, que requieren la intervención de más páginas, y, por lo tanto, del empleo de un mayor tiempo de lectura. Aprovechar parte de una sesión de taller para “leer” en tiempo real un relato corto que muestra, en pequeño, una estructura narrativa semejante a la de una determinada novela, hará que los alumnos “se vayan a casa con la lección aprendida”.

Es importante hacer hincapié en lo necesario de esta fase. Como hemos dicho, las técnicas escogidas no deben ser tantas que el alumno se vea imposibilitado a ponerlas en práctica durante la escritura de su novela. En el plan que proponemos, sugerimos que sean, más o menos, una por cada aspecto de la construcción del texto narrativo que el análisis narratológico³⁵ propone (estructura, narrador, personaje, discurso, tiempo y espacio). Nueve en total.

Cada uno de estos aspectos pone en juego el despliegue de una serie de técnicas que el alumno no será capaz de manejar en tanto no comprenda su función y, sobre todo, su funcionamiento. El objetivo de las “fichas” será, pues, el de hacer que ese aprendizaje se produzca en el curso mismo de la práctica de la escritura, la de su novela, de una manera menos crítica y analítica que práctica.

³⁵ GENNETTE, GERARD. Figuras III. Lumen. Barcelona, 1989.

Y una de las formas de aprovecharnos de esa aproximación práctica es la misma naturaleza problemática desde el punto de vista crítico de muchas de las cuestiones relativas a la narratología, es decir, a las técnicas.

Por ejemplo, el punto de vista del narrador es uno de los aspectos de la novela que más problemática plantea en la práctica de los talleres. La elección de punto de vista del narrador o focalización es compleja en varios sentidos:

- Por un lado, fuerza al escritor a aceptar el límite como parte de la escritura.
- Por otro, lo pone en contacto íntimo con dos conceptos de suma importancia en el proceso de construcción lingüística: los conceptos de identidad y alteridad. El yo y el otro.

En *El libro de Grafein*³⁶ se pone de manifiesto la importancia de la *Consigna* como fórmula para incitar a la producción de un texto. Pero, ¿de qué forma lo hace? En el taller, se propone un principio clave: el de la restricción. La limitación es el estímulo de la escritura, no hay escritura que no esté sometida a algún tipo de restricción que la encamine, que la oriente hacia alguna dirección. Ya vimos cómo OuLiPo postulaba una concepción de la escritura más lúdica y experimental, fuertemente relacionada con la idea de que es la tensión entre la libertad de la imaginación y una restricción impuesta la que llevan al escritor a salirse de los caminos conocidos para encontrar nuevas maneras de expresión. *Grafein* lo expresaba muy bien con la metáfora: “Toda consigna debe tener algo de ‘valla’ y algo de ‘trampolín’. Para OuLiPo, cualquier ejercicio encaminado a la producción de un texto debe contener un obstáculo, una restricción que necesite ser superada.

En este sentido, la función de la “ficha” ha de ser lo más restrictivo posible a la hora de ponerla en práctica durante la escritura de la novela.

Siguiendo con el ejemplo de la elección de punto de vista, la “ficha” debe proponer claramente al alumno lo que debe hacer, que será elegir el punto de vista adoptado por su narrador para contar la historia. Y deberá escoger uno de entre todos los posibles —el de alguno de los múltiples personajes, el del autor, el del dios omnisciente de las novelas decimonónicas. Y sobre todo, debe mantenerse a lo largo de toda la novela. Para el escritor esto es un reto. No olvidemos que, en términos de la filosofía moderna, un punto de vista, es

³⁶ TOBELEM, MARIO. *El libro de Grafein. Teoría y práctica de un taller de escritura*. Santillana Aula XXI. Buenos Aires, 1994.

decir, una cosmovisión, es un relato distinto de la Historia. La Historia cambia dependiendo de quién la cuente.

Al elaborar la “ficha” debe tenerse presente la importancia que la “elección” tiene para el alumno. La ficha debe “mostrar”, ofrecer posibilidades, describir las técnicas correspondientes, pero siempre de forma que el alumno se vea compelido, podríamos decir, empujado a tomar partido, a decidirse a ponerla en práctica en su novela. Para ello, además de esta descripción, la “ficha” debe proporcionar ejemplos, textos significativos con el apoyo del consiguiente análisis y, por último, una invitación a su puesta en práctica. Será la parte de la ficha que hemos denominado sin más, “Trabajando”, donde “conminemos” al alumno a elegir, donde lo desafíemos a articular la técnica de que se trate en su propia novela.

El ejemplo de la técnica de la focalización del narrador es muy ilustrativo. La elección de un punto de vista para la novela, estamos enfrentando dos perspectivas completamente opuestas: la del yo y la de “el otro”, o los otros. Dice el profesor García Berrio³⁷ que en literatura, todo lo que no es construcción de la identidad es construcción del otro. De hecho, esto es una verdad que no afecta solo a la literatura. La construcción social del sujeto es una constante tensión entre sus interpretaciones y las de los demás, cristalizadas, como mucho, en un precario equilibrio de intersubjetividades. Por lo tanto, la misma dificultad que reina en el mundo de lo real para “aceptar” la diferencia, la brecha que me separa del “otro”, que supone no ser más que un yo, una parcialidad frente a otras muchas parcialidades, esa misma dificultad está presente en la escritura de la novela y su vehículo de expresión inmediato es el foco de que se sirve el narrador para alumbrar un escenario u otro, un personaje u otro, una conciencia u otra, desde los que construir el mundo.

Tiene esta fase de la escritura un algo de desnudamiento, de confesión interior, de psicoanálisis del propio escritor. Cuando elige y adopta el punto de vista de un personaje y no el de otro, está tomando partido. Está escogiendo una conciencia individual y una visión de mundo. Desde ahí, desde esa perspectiva adoptada, suplantada, podríamos decir, ha de enfrentarse a conocer al otro —a los múltiples otros de la novela que son los demás personajes, las comunidades, los espacios, los secretos, las guerras— y aceptarlo como algo separado de él, desconocido, una instancia a la que aproximarse siempre de manera especulativa, incompleta y precaria, nunca susceptible de ser definida mediante la certeza y la

³⁷ GARCÍA BERRIO, ANTONIO y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, TERESA. *Crítica literaria: Iniciación al estudio de la literatura*. Cátedra. Madrid, 2004.

afirmación. Y cuando consiga esto, se dará cuenta de que, en la novela, la construcción del yo, de la identidad, ha de abordarse de la misma manera en que se construye al “otro”: de manera precaria e incompleta, especulativa —y especular.

Todo esto, de vital importancia en el proceso de escritura, ha de llevarse a cabo mediante el uso de procedimientos lingüísticos. El empleo de una determinada técnica, y no otra, hace preciso su conocimiento, su aprendizaje.

Aquí nos encontramos con el particular uso que hace el taller de la teoría literaria. La teoría ha sido tradicionalmente un instrumento de uniformización, regulador, pero el taller lo usa de otro modo, lo emplea para desnaturalizar concepciones arraigadas sobre qué es escribir, lo utiliza para dudar, para someter a debate las consecuencias de esos usos y proponer nuevos modos de trabajar la escritura. En el taller, la teoría literaria tiene un lugar central. A diferencia de lo que sucedería en una lección magistral, el taller literario no se propone abordarla mediante la lectura en “vacío” de lo que un texto teórico-crítico dice, sino mediante su puesta en “práctica”, ya que, la misma actividad de escribir se vuelve una manera de teorizar sobre la literatura. No se ve la teoría literaria como un conjunto de conceptos clasificatorios o descriptivos, sino como algo que palpita en el seno mismo de la práctica de la escritura. En este sentido, el taller se opone tanto al tradicional prejuicio de que la teoría mata la imaginación, como a su uso dogmático y programático. La teoría se convierte, como sostiene Frugoni³⁸, en “un campo de problemas sobre la lengua y la literatura —la verosimilitud, el intertexto, la productividad textual, etc.— donde encontrar ‘pretextos’ para escribir”. El objetivo es que los conceptos teóricos se vuelvan un “trampolín” para generar escritura.

Se trata de una —en palabras de Frugoni— dimensión “epistemológica” de la escritura, a través de la cual penetramos en el conocimiento de la lengua y la literatura desde la misma práctica.

En esta “simulación” de taller de novela que nuestro trabajo pretende llevar a cabo, veremos cómo el punto de vista constituye, efectivamente, un punto de partida de la historia que se cuenta, un disparador capaz de orientarla e incluso definirla. Veremos cómo, sin esa parcialidad representada por las diferentes perspectivas que adopta el narrador, no existe ni existirá jamás una trama propiamente dicha.

³⁸ FRUGONI, SERGIO. Imaginación y escritura. La enseñanza de la escritura en la escuela. Ediciones del Zorzal. Buenos Aires, 2006.

3.2. PROPUESTA DE DISEÑO CURRICULAR DE UN TALLER DE NOVELA

3.2.1. INTRODUCCIÓN

El texto como unidad comunicativa se ha convertido en el foco de interés de muchos estudios lingüísticos. El lenguaje se presenta como un medio de comunicación social. Se aborda el estudio de su estructura lógica y semántica según diferentes modelos, atendiendo no solo a su macroestructura textual, sino al contexto comunicativo en general, integrado por los participantes en el proceso comunicativo en una relación pragmático- lingüística.

Esto puede aplicarse también a la enseñanza-aprendizaje de la escritura creativa, donde es importante lo que se dice y cómo se dice en una situación comunicativa muy significativa: la de la producción del texto literario en el contexto de su creación.

3.2.2. LA INFLUENCIA DE LA RETÓRICA CLÁSICA EN LOS MODELOS DE ANÁLISIS

ACTUALES

Canale y Swain³⁹ hablan de cuatro tipos de competencias que debe tener el hablante para que su discurso resulte comunicativo: *la competencia gramatical* o el conocimiento del código lingüístico que se manifiesta en la corrección gramatical; *la competencia sociolingüística*, referida a los cambios de registro y que apunta a la adecuación del discurso a la situación comunicativa determinada; *la competencia discursiva o textual*, que registra la cohesión en la forma y la coherencia del sentido; *la competencia estratégica* o capacidad de utilizar estrategias de comunicación verbal y no verbal que permitan compensar las posibles interferencias que puedan surgir de la comunicación.

De esto se desprende que, teniendo en cuenta las competencias de las que el hablante se sirve, un discurso puede legítimamente emplazarse dentro del marco de la pragmática, como se deriva del hecho de la intencionalidad del hablante y de la adaptación necesaria del discurso al contexto y a las expectativas de los oyentes. La semiótica estudiará, más adelante, cómo se localizan los materiales de semántica extensional (invención), en tanto que la

³⁹ CANALE, M. Y SWAIN, M. (1980). Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing. *Applied Linguistics*, 1, 1-47. Versión en español: «Fundamentos teóricos de los enfoques comunicativos», *Signos*, 17 (pp. 56-61) y 18 (pp. 78-91), 1996.

lingüística del texto lo hará con las macroestructuras textuales, los fenómenos de cohesión y coherencia (a nivel macroestructural: «dispositio» y a nivel microestructural: «elocutio»).

Tal como Chico Rico⁴⁰ sugiere, el esquema de las operaciones retóricas, propuesto por la Retórica clásica, resulta ser un importante antecedente de los modelos lingüísticos/pragmático-textuales, ofreciendo un magnífico esquema de organización macroestructural para la elaboración del texto retórico: para comenzar la «inventio» es la primera operación básica del proceso de síntesis textual, como hallazgo de ideas o elementos semánticos. A continuación, la «dispositio» consistiría en la organización sintáctica del material semántico, es decir, la conformadora del orden global de las partes dentro del todo que es el texto. A partir del soporte de la dispositio se empieza a desarrollar la «elocutio»

A lo largo de las edades clásicas y medieval⁴¹ se agregaron también el «exordium», la «narratio», la «argumentatio» y la «peroratio». El «exordium» es el comienzo del discurso y su objetivo es ganar la simpatía del receptor. La «narratio» comunica al receptor el estado de la causa que se debe demostrar en la «argumentatio». La «argumentatio» se refiere al punto de vista del emisor convirtiéndose en la parte central del discurso preparada por el «exordium» y la «narratio». La «peroratio» cumple dos funciones: refrescar la memoria e influir en los afectos del receptor de modo favorable.

Albaladejo⁴² nos recuerda cómo la teoría medieval prestó gran atención al concepto de la estructura textual basada en la Retórica clásica. De acuerdo con su lugar dentro de la serie y con las relaciones sintácticas establecidas entre ellos, estos tipos de organización composicional se corresponden con los tópicos textuales, como consecuencia de la función específica que cumplen dentro de la estructura textual.

Con el objetivo de atraer la atención y de recordar al receptor lo más importante, el texto argumentativo clásico se sirve del «exordium» y la «peroratio», que introducen y resumen, respectivamente, el contenido semántico. Por otro lado, como apunta Chico Rico, tanto en la «salutatio» como en la «benevolentiae captatio», hay un acercamiento emocional

⁴⁰ CHICO RÍCO, E. Pragmática y construcción literaria, Universidad de Alicante. Alicante, 1987.

⁴¹ CHICO RÍCO, E. Pragmática y construcción literaria, Universidad de Alicante. Alicante, 1987.

⁴² ALBALADEJO MAYORDOMO, T. Retórica. Síntesis. Madrid, 1989.

entre el productor y el receptor del discurso retórico clásico. Así como en la «narratio» y la «petitio» se produce la expresión de los hechos y de los argumentos en favor y contra, la «peroratio» sintetiza la información del texto y sirve para influir favorablemente en los afectos del receptor.

Parece evidente que el texto como persuasión, como actividad perlocutiva, se fragua también en la apelación a los valores emotivos que preparan al receptor hacia una actitud favorable ante las intenciones del productor.

Según el D. Hymes⁴³, el sociolingüista, antropólogo y folclorista, la *competencia comunicativa* es la capacidad para comportarse de manera eficaz y adecuada en una determinada comunidad de habla, lo que implica respetar un conjunto de reglas, tanto las de la gramática y los otros niveles de la descripción lingüística (léxico, fonética, semántica), como las del uso de la lengua relacionadas con el contexto sociohistórico y cultural en el que tiene lugar la comunicación.

La *competencia comunicativa* se relaciona con saber “cuándo hablar, cuándo no, y de qué hablar, con quién, cuándo, dónde, en qué forma”⁴⁴. Es decir, sería la capacidad de formular enunciados tanto gramaticalmente correctos, como socialmente apropiados. An los años 70 del siglo XX, en sus estudios de sociolingüística y de etnografía de la comunicación en EE.UU., Hymes cuestiona el concepto de competencia lingüística de la gramática generativa, en el que se hace abstracción de los rasgos socioculturales de la situación de uso.

Con el propósito de desarrollar una teoría adecuada del uso de la lengua, y de integrar la teoría lingüística y una teoría de la comunicación y la cultura, propone cuatro criterios para describir las formas de comunicación, cuya aplicación a una determinada expresión ha de permitir establecer si esta:

1. es formalmente posible (y en qué medida lo es); es decir, si se ha emitido siguiendo unas determinadas reglas, relacionadas tanto con la gramática de la lengua como con la cultura de la comunidad de habla;

⁴³ HYMES, D. H. (1971). Acerca de la competencia comunicativa. En Llobera et al. (1995). Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras. Madrid: Edelsa, pp. 27-47.

⁴⁴ Cfr. Nota 43.

2. es factible (y en qué medida lo es) en virtud de los medios de actuación disponibles; es decir, si las condiciones normales de una persona (en cuanto a memoria, percepción, etc.) permiten emitirla, recibirla y procesarla satisfactoriamente;

3. es apropiada (y en qué medida lo es) en relación con la situación en la que se utiliza; es decir, si se adecua a las variables que pueden darse en las distintas situaciones de comunicación;

4. se da en la realidad (y en qué medida se da); es decir, si una expresión que resulta posible formalmente, factible y apropiada, es efectivamente usada por los miembros de la comunidad de habla; en efecto, según Hymes, «puede que algo resulte posible, factible, apropiado y que no llegue a ocurrir».

En la didáctica de la escritura creativa, podemos utilizar también la expresión de competencia comunicativa para referirnos a la capacidad del impartidor del Taller para comunicarse con los alumnos y conseguir un doble objetivo: transmitirles unos conocimientos lo suficientemente claros y amplios como para que los participantes estén, por un lado, en condiciones de comprender y aprender y, por otro, utilizar, servirse de ellos como motor de su propia actividad creadora, de su escritura. Hay que distinguir así, pues, esta capacidad que les permite un uso significativo y, sobre todo, creativo de la lengua, las técnicas, la Teoría Literaria y la Historia de la Literatura, de aquella otra que les permite —sólo— repetir los contenidos de las lecciones o responder correctamente a una prueba de evaluación académica.

Tal como López Eire⁴⁵ sostiene, a la hora de persuadir, el principio fundamental es que la razón es mucho menos importante que el sentimiento. Del mismo modo, aplicado a la didáctica de la creación literaria, la importancia de empatizar con el alumno del Taller, y, asimismo, de que él empatice con las “enseñanzas” que se le proponen, es mucho más importante que hacer que acumule conocimientos o que aprenda racionalmente listas de autores, técnicas o definiciones. Este aspecto ya estaba presente en la Retórica clásica y así lo comentaba Aristóteles cuando se refería a la palabra como acción que mueve, seduce y persuade, y de ahí la importancia del «exordium» y la «peroratio».

Al igual que el orador, el coordinador del taller emplea tres prácticas:

- a) la de sintonizar y simpatizar con su auditorio a través de su discurso («éthos»),

⁴⁵ LÓPEZ EIRE, A. Retórica clásica y teoría moderna. Arco Libros. Madrid, 1997.

- b) la de excitar sus sentimientos («páthos»)
- c) y la palabra misma («lógos»), que no sirve para repetir lo que ya está patente en la realidad (y léase aquí la realidad del corpus crítico a propósito del texto literario), sino para actuar sobre sus alumnos convenciéndoles y moviéndoles a actuar, es de decir, cambiar su actitud, de meros oyentes, acostumbrados a ser pasivos receptores del contenido magistral de las clases universitarias, a creadores de sus propios textos.

3.2.3. ANÁLISIS RETÓRICO DE LA DIDÁCTICA DEL TALLER DE CREACIÓN

El texto objeto de nuestro análisis es un discurso persuasivo, el del coordinador del Taller de creación, tanto por su orientación como por su finalidad perlocutiva, ya que se pretende influir sobre el receptor, es decir, los alumnos, para que actúen de una determinada manera, es decir, para que escriban.

Es por otro lado, una actividad formativa auspiciada por una organización, como es la Universidad, cuyo fin es el de formar a los individuos apelando a ello como bien común, como fin en sí mismo. Se trata, por consiguiente, de un discurso retórico que sigue, en cierto modo, las directrices de la Retórica Clásica: persuadir y convencer. Esto es, influir sobre el alumno para que actúe de una manera determinada.

Los participantes en este acto comunicativo son: el coordinador del taller o profesor (emisor), los alumnos (receptores), y el texto o discurso puesto en juego, que será el mismo Taller como discurso didáctico encaminado a un fin.

El coordinador (emisor) proporciona una información (función informativa) a la clase. Al mismo tiempo, no obstante, mientras lo hace, despliega y manifiesta una actitud ante lo que dice que repercute en cómo lo dice (función expresiva). Finalmente, propone una actividad (función conativa o apelativa) a sus alumnos mediante la consigna.

Por otra parte, el coordinador (emisor) establece una relación interpersonal con sus alumnos que se actualiza en la clase a través de marcas (textos formados por sintaxis y léxico) que expresan, a su vez, su actitud frente al discurso que se lleva a cabo.

Se persigue, desde una perspectiva pragmática, un acto directivo, más concretamente una «petición»: escribe un texto (una novela) de determinadas características.

En lo referente a su estructura y su organización retórica, podríamos decir que el Taller se rige muy frecuentemente por algo parecido a la fórmula utilizada en publicidad:

AIDA (atención, interés, deseo y acción) que suele coincidir con las partes del texto. Según esto, podríamos diferenciar en su organización y funcionamiento siete fases diferenciadas:

3.2.3.1. PRIMERA FASE: *Inventio*.

Selección de temas, argumentos, conflictos. Generalmente, en un taller de novela estándar, el participante vendría ya con esta elección hecha. No obstante, en función del tipo de taller, esto podría también constituir uno de los pasos, el primero, en el proceso de escritura de la novela.

Esta tormenta de ideas tendría lugar durante las primeras sesiones, solo unas cuantas. El coordinador del taller podría hacer diversas propuestas a elegir entre los participantes, o podría, de antemano, haber preparado una batería de posibles combinaciones que de manera aleatoria se asignarían en el aula.

Un ejemplo es el siguiente:

Se preparan cuatro tipos distintos de tarjetas en las que se anotan cuatro tipos diferentes de “eventos”. Los tipos podrían ser: protagonista, conflicto, punto de giro a mitad de la novela y desenlace.

A continuación, se rellenan las tarjetas con suficientes ejemplos de cada uno de los tipos para que haya suficientes combinaciones posibles. Por ejemplo:

a. Protagonista: Barman. Detective. Ama de casa. Ex convicto. Marido celoso. Prostituta. Empleado de gasolinera. Enfermera de hospital. Marino mercante.

b. Conflicto: Despido del trabajo. Chantaje por adulterio. Asesinato de compañero. Muerte accidental de alguien a su cargo. Abandono de la pareja. Infarto de miocardio. Descubrimiento del mapa de un tesoro.

c. Punto de giro a mitad de la novela: Consecución de un premio en la lotería. Aparición de un nuevo amor. Descubrimiento de un presunto culpable. Hallazgo de un tesoro aparente. Muerte accidental de un chantajista. Petición de matrimonio.

d. Desenlace: Suicidio del protagonista. Salvación del matrimonio. Descubrimiento del asesino. Victoria del asesino. Pérdida repentina de la fortuna. Aparición en televisión y fama posterior. Reconocimiento de la verdad secreta e interior.

La idea es que con cuatro tarjetas elegidas al azar, cada alumno tenga el esqueleto de lo que podría ser una historia. Pero, y esto es importante, sólo el esqueleto, algo que “dispare” la imaginación, y que en ningún caso bloquee.

Los participantes podrían intercambiar tarjetas entre sí, modificar características, como el sexo de los personajes o ciertas circunstancias de los acontecimientos que en ellas se describen, para poder “ajustarlas”, llevarlas al terreno de lo suyo, de lo que su imaginación vislumbre en el horizonte conformando una temática y una trama.

3.2.3.2. SEGUNDA FASE: *Dispositio*.

Planificación de la novela. Unas cuatro sesiones aproximadamente. En ellas se trabajarían —siempre dentro de un debate en grupo— los proyectos de novela propuestos por cada uno de los alumnos, atendiendo principalmente a los siguientes aspectos:

a) Historia: Analizar bajo la dirección del coordinador —que participará con explicaciones de carácter teórico, pero siempre aplicadas al ejemplo práctico del proyecto que se discute, y con ejemplos de textos literarios que ilustren dichas explicaciones—, si el proyecto de novela constituye una historia completa, es decir, provista de personaje, conflicto, desarrollo y transformación final.

b) Trama: Revisar que la estructura de la trama con que se piensa dar cuerpo a la historia es la adecuada, está equilibrada y tiene los puntos de inflexión necesarios para su extensión.

Un trabajo simultáneo al comienzo de la escritura, será elaborar una breve sinopsis de la trama por capítulos, si el tipo de novela lo hace posible.

c) Personaje: Los participantes elaborarán una ficha de los personajes principales, aportando de cada uno de ellos, según su relevancia, tantos datos cuantos sean posibles. Se atenderá sobre todo a su rasgo más relevante, y a lo que se podría denominar su “sesgo”, suerte de defecto o rasgo negativo que conforma de manera compleja su visión de mundo y su carácter.

3.2.3.3. TERCERA FASE. *Actio*.

Esta fase abarca el comienzo de la escritura de los primeros capítulos. La escritura debería empezar cuanto antes. Los textos se leerán en clase, a todo el grupo, para su discusión posterior. Este debate estará dirigido por el coordinador, quien lo llevará hacia donde considere oportuno con el fin de que sea su análisis el que “obligue” a hablar de la teoría literaria, y no al revés. El objetivo es poner en contacto el contenido teórico de las “fichas”, la técnica o técnicas que se hayan ido analizando con la realidad actual y práctica de cada una de las novelas.

En la práctica del taller se observa que la motivación del participante está puesta en la práctica de la escritura. Las sesiones, no obstante, no están pensadas para escribir, sino para leer lo escrito. Es evidente que al comienzo de las sesiones (tal como sucederá al comienzo de la novela), el alumno no posee aún conocimientos significativos, ni acerca de la técnica, ni acerca de la historia que su propia novela quiere contar. Pero estos conocimientos no los va a adquirir de forma parada de la escritura, sino “mientras escribe”.

3.2.3.4. CUARTA FASE: *Elocutio*.

El conocimiento de las técnicas, fase de vital importancia en el taller propuesto, se llevará a cabo mediante una aproximación práctica tanto a los textos literarios como a la literatura crítica existente sobre ellos, a través de las “fichas”.

La organización y entrega de las fichas de material teórico se hará de forma continuada a lo largo de todo el curso. La técnica ha de dejar de ser un obstáculo, un aditamento, para convertirse en algo sustantivo confundido con el propio significado de la novela. Para ello, en la ficha se hará uso de la consigna. Mediante la consigna se “reta” al participante a buscar y a rastrear en su propia novela lo que la técnica propone, haciendo suyo un texto crítico, pasándolo al acto.

La “ficha” debe ser principalmente didáctica. No puede predominar en ella el lenguaje abstracto o académico. Cuando se aborde la explicación de una técnica, habrá que adoptar la visión “emic” del otro, del alumno, y no la del investigador o el lector iniciado en la Teoría Literaria. No hay que olvidar que se trata de una clase de Escritura creativa, y no de Literatura. Pretendemos enseñar a escribir, no ha investigar.

El objetivo de la “ficha” es enseñar alentando. El deseo del escritor es escribir. Y si escribiendo aprende, aprenderá mejor. No se oculta la voluntad didáctica de las “fichas”, pero tampoco su estrategia lúdica. Para ello, además de lo que, podríamos llamar, el cuerpo teórico de la ficha, ésta debe contener también una aplicación práctica de dicha teoría. Generalmente, la ficha contendrá una propuesta de lectura: una novela completa, un relato, un fragmento de novela. Y a partir de la técnica de que trate la ficha, se analizará dicho texto.

De ahí que en cada “ficha” se incluya un apartado: “Trabajando”. Este apartado es importante porque pone en contacto la teoría con la práctica de la escritura de la propia novela. Y ello, a través de un tercer texto, el que sirve de modelo.

El presente trabajo incluirá el contenido íntegro de nueve fichas, pensadas para ser trabajadas a lo largo de un curso completo, y que supondrían un repaso bastante exhaustivo de la técnica narrativa.

Las fichas serán:

1. La verosimilitud
2. Historia y trama: la historia
3. Historia y trama: la estructura
4. La dimensión semántica de la novela: las dos tramas.
5. El narrador.
6. El personaje
7. Estilo y discurso.
8. El tiempo en la novela.
9. El espacio.

3.2.3.5. QUINTA FASE. *Argumentatio*.

Lecturas afines y concomitantes a la escritura. Durante el proceso de aprendizaje que constituye la escritura de la novela, no sólo serán los textos teóricos los que constituirán la base de dicho conocimiento. Se dedicará parte de las sesiones a comentar los textos literarios propuestos en las “fichas” que por su temática, estructura, atmósfera o estilo sean “afines” o sirvan de modelo a las técnicas.

3.2.3.6. SEXTA FASE: *Peroratio*.

Revisión final. Finalizada la escritura, el coordinador deberá hacer una lectura total y continuada de cada una de las novelas —lo cual puede llevar un tiempo variable—, para su evaluación.

3.2.3.7. SÉPTIMA FASE: EVALUACIÓN.

En función del tipo de taller y del lugar de impartición, puede ser necesario calificar el trabajo de cada uno de los participantes. En ningún caso el objeto de este juicio será la novela, sino una mezcla de otras variables, como el tiempo y dedicación empleadas, el nivel de comprensión que haya demostrado el participante durante el proceso de su escritura, tanto como su participación en las sesiones.

4. TÉCNICAS NARRATIVAS EN EL TALLER (CUARTA FASE): LAS “FICHAS”

Esta fase no ocupa, hablando en rigor, un plazo de tiempo determinado. El material teórico se puede proporcionar todo a la vez, o bien distribuirlo por entregas. No obstante, la idea es que el proceso de aprendizaje de la técnica se haga al mismo tiempo que el de la escritura. Que uno sea consecuencia del otro, y que el aprendizaje se haga “escribiendo”.

Cada sesión comenzaría con la entrega de la “ficha”, compuesta, como ya se ha dicho, por el material teórico, los textos complementarios y la o las consignas contenidas en el apartado “Trabajando”.

Se comienza con una exposición de la técnica y posteriormente se lee el texto. Si se trata de una novela completa, los alumnos ya la habrán leído, de modo que el resto de la sesión sirve para abordar su análisis desde la perspectiva de la técnica que se esté trabajando.

A continuación se incluyen las fichas tal como deberían ser presentadas a los alumnos. Como ya se dijo, su lenguaje es directo y su estilo didáctico, y la perspectiva adoptada ha de ser siempre la del alumno.

4.1. FICHA 1: LA VEROSIMILITUD

El concepto de imitación de Aristóteles, tal como lo entendemos hoy, fue demasiado avanzado para su tiempo. Tal vez por ello, la Poética de Aristóteles no ejerció lo que se dice gran influencia en la antigüedad clásica.

No existen referencias a ella en las poéticas de Horacio, Cicerón o Quintiliano, y parece haber pasado casi completamente inadvertida durante la Edad Media.

Sea como fuere, durante la Antigüedad clásica, el concepto de imitación que se desarrolló, al que se ha llamado concepto retórico, horaciano o ciceroniano, no deriva del concepto aristotélico. La idea clásica de imitación se basaba sobre todo en la práctica de estudiar detalladamente las obras de autores conocidos y respetados, y de imitar la manera en que éstos se expresaban, a pesar de que seguía insistiéndose en la originalidad como fin ideal.

La cuestión comienza a complicarse al tratar de enlazar el concepto aristotélico de imitación con el de verosimilitud. En la Edad Media, el Pinciano pareció haber asimilado los aspectos más importantes de ambos conceptos cuando asegura que lo intrínseco de la imitación es la verisimilitud, y que, aunque Aristóteles no se pronuncia claramente al respecto, se debe entender que lo verosímil es lo más importante en la obra poética.

Esta identificación se basa en la afirmación de que la función principal del texto poético no es «decir la verdad de la cosa» —o sea, representar su apariencia real—, sino la de conseguir que produzca un efecto de verdad. Pero, ¿qué es verdad?

4.1.1. VERDAD Y VEROSIMILITUD

Se pregunta Ortega, ante el Caballero de la mano en el pecho que pintó el Greco, si aquella romántica figura que parece ir quemándose de dentro hacia fuera, es una verdad o una mentira. Tras el realismo con se representa la figura de un hombre, solo podemos suponer un corazón y una psiques imaginarias, aunque nos sentimos inequívocamente ante la presencia de un hombre.

El mundo de lo real es aquel que está sometido a unas leyes determinadas, conocidas, y la verdad de ese mundo consiste en el reconocimiento de esa legalidad. Un acontecimiento es real, natural, cuando cumple una de esas leyes conocidas, determinadas. Son las leyes de la física o de la fisiología —o, podría también añadirse hoy día, de la genética, de la química, de la sociología, la estadística, la psicología, etc.—. El mundo de los sueños o el de las alucinaciones se diferencia del de las realidades en que en aquél no rigen dichas leyes de la física o de la fisiología.

Pero entonces, esa realidad vibrante de los cuadros del Greco, una realidad fuera de las leyes conocidas pero tan reconocible, ¿será sólo una alucinación colectiva? Esos hombres amoratados que se adelantan haciendo temblar sus barbas agudas no son, como el resto de los mortales, atraídos por el centro de la tierra, así que, por lo tanto, ¿no son verdad?

Curiosamente, el hombre pintado contiene mucha más realidad y verdad española, dice Ortega, que un vulgar vecino de una Toledo cotidiana y vulgar. Aunque, desde luego, si la imagen del cuadro no tuviera tanta semejanza con el cuerpo de un hombre vivo, no haría sentir esa certidumbre que nos hace sentir. No es una mentira, pues, ya que esa realidad misteriosa no es completamente falsa.

Habría que hablar entonces de una existencia intermedia, semi-verdad, semi-error, propia de un universo más rico que el de las realidades, y es el mundo de lo verosímil.

La verosimilitud se parece a lo verdadero, lo cual no es lo mismo que lo probable. La probabilidad es una verdad a la que le falta consistencia, mientras que lo verosímil es algo no verdadero y no falso a la vez. Cuanto más se aproxime a la verdad más aumentará su energía, con tal —y esto es importante— de que no se confunda nunca con ella.

El material de que están compuestos mundos como el del arte, la religión, la poesía o la ciencia, dice Ortega, no se diferencian tanto. Es el método de elaboración el que difiere. De la misma manera, el mundo de lo verosímil es el mismo que el de las cosas reales, sólo que sometido a una interpretación distinta: la metafórica.

La verosimilitud no es, pues, un grado menor de certidumbre frente a lo verdadero, sino una certeza de distinta clase. La certeza científica nace cuando el hecho que analizamos se ajusta al sistema de propiedades y leyes que ya conocemos, ya determinado. Sabemos que un hecho nuevo es un caso particular de una ley conocida, la cual sabemos que es cierta por determinadas razones. Así, podríamos recorrer todos los eslabones de esa cadena científica y llegar hasta el origen, pues la ciencia ilumina un relativamente pequeño recinto de oscuridad.

La certidumbre de lo verosímil se hace por un procedimiento distinto. Puede que algo indefinible. Lo cierto es que no hay manera de saber por qué, al mirar El caballero de la mano en el pecho, sentimos que estamos ante una realidad.

4.1.2. LA VEROSIMILITUD EN EL MARCO DEL TEXTO NARRATIVO

De modo que para Aristóteles, realidad es sustancia, y sustancia es cambio. Luego realidad es cambio. De ello, podemos fácilmente deducir que cuando en la «Poética» se nos

dice que la poesía es imitación de la realidad, debemos entender por ello que lo imitado es esa especial manera en que las cosas de la realidad suceden, es decir, cambian, se mueven.

La forma en que esos cambios tienen lugar en la naturaleza es lo que podríamos llamar su principio de causalidad.

Vivimos encerrados en un universo regido por las leyes de causa y efecto. Estamos inmersos en una realidad en la que todo es conocido, sucede de una manera pronosticable, y, por tanto, necesaria: si sostengo una manzana en mis manos y la suelto, sé que ésta necesariamente caerá al suelo.

Decíamos más arriba que el mundo de lo real es aquel que está sometido a unas leyes determinadas, conocidas, y la verdad de ese mundo consiste en el reconocimiento de esa legalidad. Esa legalidad es la ley de causalidad propia del mundo de lo real objetivo: la necesidad.

Cuando un objeto cae al suelo, es necesariamente atraído por la tierra. Sabemos, aunque nunca antes hayamos visto esa manzana o cualquier otra, que la manzana no se sostendrá por sí misma en el aire, ni tampoco saldrá volando.

La narrativa, como una clase especial de lo que en tiempos de Aristóteles era considerado la poesía, se sitúa frente a ésta realidad objetiva, para imitarla, representando otra realidad distinta, propiedad de la materia narrada. Esto no significa, sin embargo, que la narrativa se limite a copiar el mundo real tal cual. Lo imita de la realidad es otra cosa: su legalidad, las leyes que la rigen, imita su ley de causalidad, pero dándole una nueva y particular interpretación.

Un texto narrativo no imita estrictamente las acciones que suceden en la realidad, sino más bien, la forma en que suceden. Es decir, su causalidad, una causalidad que, en el caso del mundo objetivo, estaba regida por la necesidad. Si arrojo una manzana al suelo, ésta será necesariamente atraída por la tierra.

La narración imita esto, con la diferencia de que el tipo de causalidad que rige en ella no es la necesidad, sino la verosimilitud. De no ser así, Gregorio Samsa no podría convertirse en insecto, sino que necesariamente tendría que permanecer siendo un hombre.

¿Qué es entonces la verosimilitud?

Es difícil de responder. Aristóteles dijo que gracias a la invención, el poeta es dueño de lo que pasa en el relato, es el demiurgo que crea las leyes, la nueva legalidad que rige en él. De manera que, aunque en la Realidad —con mayúsculas— las cosas sucedan siempre dentro de unos límites, y nosotros nos hallemos siempre acotados por los nichos que delimitan la

necesidad, y la física, y la fisiología, etc, en la literatura sucede de un modo distinto. Quizá es ahí donde reside la magia de la poesía.

Sin embargo, esta ley de la verosimilitud que impera en la narración y que enlaza los acontecimientos dentro del relato, no significa que no haya límites, que pueda suceder cualquier cosa.

Pensemos en una cualquiera de las entregas de Indiana Jones. Pensemos en una hipotética escena en donde vemos al protagonista a punto de ser atacado por un indígena, y hagámonos la siguiente pregunta:

En términos de verosimilitud —«lo que es esperado, lo propio de la coyuntura o lo convenido»— ¿qué podría pasar a continuación? ¿Sería verosímil que Harrison Ford se echase al suelo suplicando piedad? ¿Que un camión de las Naciones Unidas se lo llevase por intentar contra culturas no occidentales? ¿Qué le diese un ataque de apendicitis? ¿O qué sacase su arma y disparase con arrogancia sobre el aborigen?

Está claro que, salvo la última, cualquiera de las otras opciones es impensable. Y ello, no porque esas situaciones no pudieran llegar a tener lugar en el mundo real objetivo, sino porque esos sucesos no son verosímiles dentro de ese nuevo marco perceptivo —o realidad con minúsculas— que es la narración Indiana Jones. En ella, tales sucesos violarían la legalidad imperante en las relaciones causa-efecto propias del género, como son, por ejemplo, que un héroe nunca no tiene miedo, o que un héroe no puede sufrir un ataque de apendicitis delante del público, y sobre todo, que nadie puede quitarle a un héroe su autoridad, ya que no hay instancia por encima de un héroe (salvo, quizá, la de la divinidad).

La idea de que el texto de una narración se desarrolle dentro de los márgenes de la realidad objetiva, es decir, que se atenga a la ley de causalidad —la necesidad— propia del mundo objetivo, es impensable desde el punto de vista del mundo que representan el arte y la literatura. Incluso es ilógico.

4.1.4. TRABAJANDO

4.1.4.1. PROPUESTAS SOBRE EL MATERIAL TEÓRICO:

Imagina una historia:

Durante este mes vas a trabajar en el diseño de una historia. Piensa bien en aquello sobre lo que te gustaría escribir. Visualízalo, intenta pensar que es “una auténtica historia

real”, algo fascinante que tú mismo presenciaste, o que te han encargado escribir. En cualquier caso tienes que tenerla muy clara. Pregúntate: ¿Qué quiero contar?

Imagina que estás delante de tu sobrino de seis años y tienes que contarle un cuento. A ese enano no le puedes engañar con divagaciones acerca de los sentimientos de soledad o sobrecogimiento que experimenta una persona cuando se encuentra sola, bla, bla, bla. Tendrás que ilustrárselo. Tendrás que inventarte un personaje, en primer lugar, a quien “le pase” eso que dices. Un personaje a quien le suceda una peripecia. Tendrías que hablarle, por ejemplo, de un niño llamado Juan, que hasta ahora nunca tuvo miedo de nada, y al cual, según dice, le encantaría sentirlo alguna vez. A tu sobrino le contarías con todo detalle algunas escenas, como esa en la que, acompañado únicamente de una antorcha, Juan Sin Miedo se mete en una cueva para salvar a unos niños que habían sido raptados por un dragón. O aquella otra en la que salva a la princesa, de la cual, para su suerte, acaba enamorándose, porque a partir de aquel día, como todo el mundo sabe, es cuando Juan experimenta qué es el miedo. Miedo de que su amada le deje, de que se marche con otro, de que la rapte un dragón, etc, etc.

De lo que se trata es de que sepas muy bien lo que pasa en tu historia. No es tan sencillo como parece. Uno puede tener una muy buena idea para una novela, pero ahora hay que darle cuerpo, hay que transformarla en escenas, en párrafos, hay que rellenar doscientas páginas.

De modo que, un consejo, mira cómo lo hacen otros. ¿Quiénes? Pues los buenos escritores que ya han escrito buenas novelas. Escoge el que te guste. Piensa que en pintura, por ejemplo, todo el mundo empieza copiando a los maestros, no es un pecado, sino recomendable.

Yo, por mi parte, os recomiendo que leáis “El gran Gatsby”, pero con atención. Y cuando hayáis acabado de leerla, preguntaros: ¿Qué cuenta esta historia?

Así que adelante, coge tu cuaderno de notas y empieza poniendo: Resumen de la historia de “xxxxxxxxx”. En el lugar de las equis va el título de una posible novela. Emplea en ello de media cuartilla a las que quieras, cuanto más detalles, más trabajo tendrás hecho; sin embargo, no intentes escribir la novela ahora.

Lo mismo puede decirse de las historias secundarias. Esto es optativo ya que, en la mayoría de los casos, las historias secundarias “aparecen” en nuestra cabeza a medida que vamos diseñando el argumento (unos pasos más adelante). Sin embargo, si tienes alguna idea al respecto (una historia secundaria que ya conoces), haz un breve resumen también.

4.1.4.2. PREGUNTAS SOBRE LAS LECTURAS:

La primera lectura propuesta es la novela de Stevenson, *La isla del tesoro*. Se trata de la historia de una búsqueda, por lo que es un magnífico ejemplo de lo que toda buena historia debería contener: un buen conflicto, un buen nudo, un buen desenlace. Y esta lo tiene.

Así que, ahí van las preguntas:

1. Localiza el conflicto de la historia que cuenta la novela.
2. ¿Cuáles son las cosas más importantes que suceden entre el planteamiento de la historia y el desenlace?
3. ¿Según tu opinión, qué elementos contribuyen a que el universo de la novela sea tan creíble (tan verosímil)?
4. Enumera cinco acontecimientos que resultarían inverosímiles en *La isla del tesoro*.
5. Haz memoria y busca en tu infancia algún acontecimiento que se parezca al relatado por la novela. Imagina que vas a escribir tu propia novela partiendo de ese acontecimiento y perfila en unas pocas líneas el esbozo de la historia que contaría esa novela.

4.1.4.3. BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Barthes, Roland, y otros. *Análisis estructural del relato*. Madrid, Ediciones Coyacán México. 1998.
- Seger, Linda. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones Rialp, Madrid, 1994.
- Aristóteles. *Poética*. Icaria editorial, Barcelona, 1997.
- Genette, Gerard. *Ficción y dicción*. Editorial Lumen, Madrid, 1994.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Editorial Cátedra, Madrid, 1994.
- Garrido, Antonio. *El texto narrativo*. Editorial Síntesis, Madrid, 1994.
- Gardner, John. *El arte de la ficción*. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.
- Mainer, José Carlos. *La escritura desatada*. Temas de hoy, Madrid, 2000.

- Robert, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Editorial Taurus, Madrid, 1973.
- Diez Pacheco, Belén; Cruz Martínez, Juan. *Metodología para el comentario de textos literarios y no literarios*. Editorial Alba, Madrid, 1987.
- Pacheco, Carlos; Barrera, Linares, Luis (Comp). *Del cuento y sus alrededores*. Editorial Monte Ávila, Caracas, 1992.
- Chandler, Daniel. *Semiótica para principiantes*. Abya– Yala Editores, Quito, 1999.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1997.
- AA.VV. *Psicoanálisis y crítica literaria*. Editorial Akal Bolsillo, Madrid, 1981.
- Forster, E.M. *Aspectos de la novela*. Editorial Debate, Madrid, 1995.
- Rubio Martín, María; De la Fuente, Ricardo; Gutiérrez, Fabián. *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1994.
- Highsmith, Patricia. *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Editorial Cátedra, Madrid, 1990.
- Bradbury, Ray. *Zen el arte de escribir*. Editorial Minotauro, Barcelona, 1995.
- Rodari, Gianni. *Ejercicios de fantasía*. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Rodari, Gianni. *Gramática de la fantasía*. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Zapata, Ángel. *El vacío y el centro*. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2002.
- Zapata, Ángel. *La práctica del relato*. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.
- Queneau, Raymond. *Ejercicios de estilo*. Cátedra, Madrid, 1999
- Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Ariel/Planeta, Barcelona, 1997
- Fdez González, Ángel Raimundo; Hervás, Salvador; Báez, Valerio. *Introducción a la semántica*. Cátedra, Madrid, 1989
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Fundamentos, Madrid, 1981
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, México D.F, 1998.
- Spang, Kurt. *Géneros literarios. Síntesis*, Madrid, 2000.

- Goldberg, Natalie. El gozo de escribir. Los libros de la liebre de marzo, Barcelona, 1997.
- Kundera, Milan. El arte de la novela. Tusquets, Barcelona, 1994.
- Kohan, Silvia Adela. Cómo escribir relatos. Plaza y Janés, Barcelona, 1999.
- Páez, Enrique. Escribir. SM, Madrid, 2003

4.2. FICHA 2: TRAMA E HISTORIA. LA HISTORIA

4.2.1. LA HISTORIA PRINCIPAL

Antes de comenzar a escribir cualquier texto narrativo debemos tener una idea clara acerca de la historia que queremos contar, y más aún en el caso de una novela. Podemos maltratar a un lector con cinco, diez páginas que no cuentan nada, pero hacerlo con trescientas es demasiado.

Dicho de otro modo, a posteriori, puede decirse que toda narración cuenta siempre una historia. Por lo tanto, es importante que uno sea capaz de enunciar con palabras simples y concretas, cuál va a ser la historia que su novela contará.

En “El gran Gatsby”, por ejemplo, se cuenta la historia de los últimos días de un hombre llamado Jay Gatsby, misterioso millonario —de cuyos orígenes y fuentes de ingresos se sabe poco—, que parece haberse instalado en una suntuosa mansión en Long Island, Nueva York, tan sólo para estar cerca y recuperar el amor de una antigua novia, una mujer ahora casada, y por lo demás, frívola, mundana y superficial que lo arrastrará a un final inesperadamente trágico.

4.2.2. LAS HISTORIAS SECUNDARIAS

Sin embargo, una novela no cuenta sólo esa historia principal. De lo contrario, nos llegaría únicamente para llenar un centenar de páginas, quizá más, o quizá menos. Por lo general, en una novela se entretajan varias historias a la vez, si bien, todas están supeditadas siempre a una sola de ellas, la principal. Las historias supeditadas a la principal son las secundarias.

No hay un número determinado de historias secundarias que deba incluir una novela. Eso está en función del tipo de novela que se esté escribiendo (coral o de argumento muy cerrado, de uno o de varios personajes, etc). Por lo general, cuanto mayor sea el número de historias secundarias, mayor será la complejidad argumental de la novela. Aunque no necesariamente es así. Pensemos en una novela como “La colmena”, donde hay prácticamente ausencia de historia principal, y de argumento.

Sin embargo, las historias secundarias no sirven sólo para rellenar (de hecho, no es su principal función), sino para espesar el argumento, dotando a la trama de pausas, respiración, que permitan que el lector no vaya discurriendo a lo largo de la historia como por un tobogán, a velocidad de vértigo, hacia el final. Pensemos que, en una novela, hay muchas,

muchas páginas entre el primer punto de giro y el desenlace. Si queremos que el lector “se quede” a leerlas, o bien le contamos todo lo importante (la historia principal) al principio de un tirón, con lo cual, corremos el peligro de que al llegar aquí abandone, o bien se lo contamos poco a poco. Al contarlo poco a poco, deberemos “rellenar” los espacios con fragmentos de otras historias que mantengan su interés, ¿no es así? De este modo, evitaremos que se aburra y abandone.

Bien, y esto enlaza con la tercera función de las historias secundarias en una novela, y la más importante, seguramente. Y es que una historia secundaria, como ya hemos dicho antes, ha de estar supeditada a la principal, es decir, en el fondo, está contando algo que tiene que ver con la historia principal, con el conflicto principal. Y esto en dos sentidos: en el literal y en el metafórico.

Lo primero quiere decir que la historia secundaria guarda una estrecha proximidad argumental con la principal. Por ejemplo: le sucede al padre, madre, vecino, hijo o jefe del protagonista, y el mismo protagonista está implicado en su desarrollo.

Lo segundo quiere decir que esa historia secundaria es una suerte de metáfora de algo relacionado con la historia principal. Esto puede parecer un poco retorcido o complicado, pero en realidad no lo es. Aunque en muchos casos, el autor no lo haya hecho de manera consciente, casi siempre es así. La relación entre el vecino del protagonista y su novia, es en realidad el ideal de relación del protagonista, o su trasunto, o justo lo contrario, o un reflejo de su propia relación, que él no ve, contada para que sea el lector el que se de cuenta del parecido.

En “El gran Gatsby”, hay varias historias secundarias y, efectivamente, todas tienen que ver con la principal. Una de ellas es la relación del personaje-narrador con la joven Jordan Baker; o la del marido de la protagonista, Tom Bucanam, con una mujer de baja clase social a la que mantiene como amante; o la de esta mujer con su esposo, un hombrecillo que es propietario de un garaje, y que tendrá un papel crucial en el desenlace de la novela.

Cada una de estas historias secundarias tiene, y mucho, que ver con la principal. Todos los personajes se conocen, o se han conocido unos a través de otros, por lo que sus historias se entrecruzan. Alternando en la novela la narración de cada una de ellas, se consigue que el lector no pierda interés, más cuando, entre ellas existe tal contigüidad que el seguimiento de una significa la comprensión de la otra. Las páginas del nudo se rellenan con acciones de interés, no con paja. Por último, cada una de estas historias secundarias está diciendo algo sobre la principal. La historia de Nick y Jordan, de la misma manera que la

historia de Tom y su amante, nos ayuda a comprender la ambición y la fascinación que los personajes cuya procedencia es humilde sienten hacia los sofisticados y frívolos personajes más ricos. Aquí todo se relaciona con la fascinación por el poder, la apariencia, la suntuosidad, la vacuidad, en definitiva.

4.2.3. EL TEMA

Quizá parezca algo ilógico pensar en el tema después de haber perfilado las historias que contará la novela. No lo es. De hecho, no conviene pensar en el tema de la novela más que de forma algo somera. El tema es algo de carácter abstracto y muy general que puede hacernos volver miopes a la hora de escribir. Dejemos que el tema se vaya perfilando solo.

Vagamente, aventuremos algo del tipo: “Intento escribir sobre la soledad de las parejas”, dejémoslo ahí, y no le demos mucha importancia si suena cursi. No lo vamos a perder de vista. Podemos escribirlo —debemos— en nuestro cuaderno de notas y volver a echarle un vistazo cuando llevemos escritas las dos terceras partes de la novela, a ver si los tiros iban por ahí o no.

Con todo, conviene que tengamos una intención previa antes de ponernos a escribir. Y ello por dos razones: la primera, para no divagar, es decir, empezar el primer capítulo con la intención de contar la historia de un amor, y acabar contando la guerra de los Cien años. Y la segunda es para no escribir sobre alguna fruslería, confundiéndola con algo de importancia. Por ejemplo, se me ocurre que alguien podría querer escribir una historia sobre una pareja que se conoce a través e Internet. La cosa, planteada así, parece sencillamente el comienzo de algo. Pero no “algo”. Me explico, como disparador de la acción está bien, algo que sirve para que la pareja protagonista inicie su historia de amor. Por lo tanto, el tema de la novela será el amor, no las relaciones por Internet. De esta manera evitaremos divagar inútilmente en torno al tema de Internet, porque ya sabremos que no es el tema de nuestra novela.

4.2.4. EL CONFLICTO. LOS CONFLICTOS

De modo que ya tenemos una historia principal y una o varias secundarias. Bien. Eso significa que lo que tenemos, en realidad, es un conflicto principal y uno o varios secundarios, pues ya sabemos que toda historia contiene dentro de sí un conflicto.

Si no hubiera conflicto, la historia sería como una línea recta que no se detuviera nunca. Si el lobo no apareciera en Caperucita, esta iría a casa de la abuela, volvería, y ya está:

fin. Si Richard Gere no se le cruzara a Julia Roberts en “Pretty woman”, ella seguiría ejerciendo la profesión de prostituta sin mayores altibajos *ad infinitum*.

En fin, vemos que sin conflicto, no hay historia. Es evidente. Toda historia, contiene un conflicto, un obstáculo que ha de enfrentarse y resolverse a lo largo de la novela. El planteamiento es el lugar donde dicho conflicto se suscita, se plantea. Esto coincide con el primer punto de giro, y suele producirse antes del fin del primer cuarto de la novela.

Después, el conflicto se desarrollará a lo largo del nudo. En un relato, normalmente bastaría con una o dos escenas para representarlo, e inmediatamente a continuación vendría el último punto de giro que nos conduciría al desenlace.

En una novela, el desarrollo del conflicto en el nudo nos llevará dos cuartas partes de novela y será desarrollado a lo largo de varios capítulos. Cómo y en cuántos capítulos es algo que veremos más adelante. A diferencia del relato, el desarrollo del conflicto en la novela plantea más problemas, ya que ha de desarrollarse a lo largo de más tiempo (páginas) y ello obliga al empleo de varios puntos de giro más —en una novela, por lo general, antes del desenlace, tendremos un segundo punto de giro, por lo menos—. Esto quiere decir que, a lo largo del nudo, el conflicto se planteará una y otra vez, y es por ello que debemos ingeniárnoslas para no ser repetitivos, machacones y aburridos, y una forma de lograrlo, como ya hemos dicho, es mediante el empleo de historias secundarias. Pero todo esto ya tendremos tiempo de verlo más detenidamente.

Finalmente, será en el clímax del desenlace donde el conflicto se resuelva.

Lo importante es saber que, a partir del momento en que el conflicto se anuncie, todo lo que ocurra en la historia —todo— deberá estar relacionado de algún modo con él (historias secundarias, personajes secundarios, conflictos secundarios, paisajes, recuerdos, flash-backs, indicios, símbolos, etc). El conflicto sugiere al lector preguntas del tipo: ¿Conseguirá la protagonista que su secuestrador no la mate? ¿Conseguirá el protagonista que su mujer se vuelva a enamorar de él? El lector no sabrá la respuesta hasta el desenlace, no obstante debe quedar “atrapado” en la historia hasta el final.

Ya hemos hablado anteriormente de que la forma de conseguir el cambio en nuestra historia era introduciendo en ella un conflicto que obligue a tomar decisiones y haga que la historia se aparte del camino que seguiría si no hubiese ningún obstáculo.

4.2.5. EL CAMBIO. LOS CAMBIOS.

Una historia es un cambio, una transformación; ya lo sabemos. Si en un cuento es un pecado mortal que no encontremos un cambio, que nada se haya transformado; mayor pecado es aún que nada cambie en una novela.

Como ya dijo Aristóteles, un texto de ficción es imitación de la realidad. Y lo característico de la realidad es que está constituida por acciones, por cosas que siempre están cambiando, en perpetuo movimiento. Un rayo despide su luz y a continuación oímos el estruendo del trueno. Un lápiz cae de la mesa y al momento siguiente estará en el suelo.

Las cosas se mueven en la Realidad, cambian de sitio, de estado, de modo que un movimiento es la causa de otro, y este de otro, dando lugar a las continuas transformaciones que hacen que nada permanezca estático en la realidad.

Un texto de ficción ha de imitar precisamente esto: el cambio, el movimiento, la transformación. Por lo tanto, en una novela, algo debe cambiar entre el principio y el final de la historia.

Si en nuestra historia lo más importante es el personaje, su trayectoria o peripecia personal, psicológica, entonces algo en el personaje tiene que cambiar antes de llegar al final de la novela. Si estamos contando la historia de un chico tímido, pobre y feúcho, que no tiene el afecto de una familia, antes de finalizar nuestra novela, el protagonista debe haber cambiado en alguno de estos aspectos

Si por el contrario, en nuestra historia lo más importante es el argumento, lo que pasa, la aventura, entonces algo en la peripecia, en el argumento, tiene que cambiar antes de llegar al final. Si contamos la historia de unos mafiosos que raptan a una chica, nuestra historia no puede acabar así —pues se trataría de una simple anécdota—, el argumento tiene que dar algún giro y cambiar el rumbo y el resultado de la historia.

Y como todos sabemos, la forma de conseguir el cambio en nuestra historia es introduciendo en ella un conflicto que obligue a tomar decisiones a los personajes y que haga que la historia se aparte del camino lineal y recto que seguiría si en el argumento no hubiese aparecido ningún obstáculo.

Los conflictos hacen a la gente enfrentarse con nuevas posibilidades y elegir alternativas diferentes en la Realidad. Pues lo mismo sucede en el texto de ficción: el conflicto hace que el personaje —o el argumento— cambie.

Y si esto puede decirse de nuestra historia principal, lo mismo ha de suceder con las historias secundarias. Cada una de ellas contiene su propio conflicto, ya lo hemos visto, y por lo tanto tendrá su correspondiente cambio.

4.2.6. TRAMA ARGUMENTAL Y SUBTRAMA EMOCIONAL

Por lo general, se puede decir que toda historia está constituida por dos tramas: la trama principal y la trama secundaria o subtrama emocional. No confundir las tramas principal y emocional, con las historias principal y secundarias de la historia. Son cosas distintas, veámoslo.

Se puede decir que la trama principal desarrolla la línea de acción de la historia (tanto de la principal como de las secundarias). Es la encargada de contar el argumento, de desplegarlo y conducirlo por medio del relato de los acontecimientos, de las acciones, etc.

La subtrama emocional, una palabra tomada de la terminología del guión, en cambio, ilustra y da cuerpo al tema, a la parte no accional, sino emocional de la historia. Toda historia tiene un tema, ya lo dijimos, cuenta algo que responde a la pregunta: ¿De qué trata esta historia? De amor, de culpa, de envidia. El tema es ese algo de orden emocional, metafísico, moral o intelectual que también cuenta una historia. Ya dijimos anteriormente que no convenía ponerse a pensar mucho en el tema de nuestra novela. Y esto es porque, generalmente, sale solo, a medida que se escribe la historia. Las acciones del argumento tienen siempre algún significado, no suceden porque sí (tal como ocurre en la vida real). Algunas querrán decir amor, otras beligerancia, otras expresarán falta de amor y otras serán una forma de dar a entender que el autor está tratando de decirnos con ellas alguna otra cosa. Esa otra cosa formaría parte de lo que llamamos subtrama emocional. La forma narrativa proporciona un camino específico por donde llevar esa idea: la trama secundaria o subtrama emocional. La trama secundaria es la encargada de desarrollar el tema en la novela (el significado).

Ambas, trama y subtrama, se entrecruzan, se implican y se apoyan a lo largo del relato, de forma que cualquiera de las dos funcionando en solitario daría como resultado un texto incompleto y deficiente; plano y sin profundidad, en el caso de quedarnos únicamente con la trama principal; o bien, por el contrario, estático, vago y sin acción, si sólo nos quedásemos con la trama secundaria.

Probablemente sea en el cine donde mejor se vea la actuación conjunta de las dos tramas en el texto narrativo. Un buen ejemplo puede ser “Solo ante el peligro”, de Fred Zinnemann. A comienzos de los años cincuenta, en Hollywood, el western deja de ser un género de pura acción para, a través de un baño psicológico, adquirir un tono intimista que da entrada a una mucho más profunda problemática. En “Solo ante el peligro” asistimos a una inquietante trama de acción, repleta de movimiento y tensión narrativa, en la que el sheriff

Will Kane debe enfrentarse a la inminente llegada de una banda de forajidos, mientras es paulatinamente abandonado por los miembros de su comunidad, sus amigos, e incluso su esposa. Paralelamente, la historia desarrolla el tema de la insolidaridad, del miedo de una comunidad entera a enfrentarse al peligro que viene a amenazarlos y que hace que un hombre solo se vea abandonado a su suerte.

Se ha dicho que un texto narrativo no puede existir sin acciones, sin argumento, y es verdad. Pero también es verdad que sin una dimensión más profunda, sin un tema, sin una idea que subyazca bajo toda esa acción, que le sirva de apoyo e incluso la justifique, un texto narrativo sería poco más o menos que una mera crónica.

A veces, lo más importante de una historia es su trama principal, como ocurre por ejemplo en “La isla del tesoro”. En este tipo de historias lo más importante es la acción principal, si encuentran o no el tesoro, y las vicisitudes y aventuras que suceden a los personajes mientras tanto. En cambio, hay otras historias donde el argumento es un mero trámite, un somero armazón donde ir trabando la subtrama emocional, como por ejemplo en “La metamorfosis”. O esa otra tan conocida en la que el personaje hace el nimio movimiento de mojar una simple magdalena, lo cual da lugar a un larguísimo análisis acerca de su pasado. ¿Sabéis cuál?

Cuando en una historia hemos de contar una peripecia, un argumento, entonces hemos de trabajar en la trama principal. Cuando, lo que interesa es explorar una relación amorosa, o de odio, la “búsqueda de uno mismo”, la culpa por haber matado, el sentimiento de abandono por parte de un hijo, de un padre anciano, etc, entonces, es la trama secundaria (subtrama emocional) el camino que se utiliza para hacerlo.

4.2.7. TRABAJANDO

4.2.7.1. PROPUESTAS SOBRE EL MATERIAL TEÓRICO

1. Elige un tema.

Como ya dije, no es necesario que sepas todavía cuál va a ser el tema de tu novela con la precisión de una sola palabra, como por ejemplo: El odio, la adversidad, la pérdida.

Pero puede que sí puedas decir algo acerca del tema, con más palabras. Es decir, puedes especificar aproximadamente de qué va a ir tu novela. Por ejemplo: “Mi novela va a ir sobre el miedo del protagonista a adquirir responsabilidades ante la vida”. O “mi novela va a

ir sobre el paso de una niña de la infancia a la adolescencia”. O “mi novela va a ir sobre cómo una mujer tiene que cambiar por completo su vida cuando su marido la deja”.

2. Localiza un conflicto.

Una vez que tenemos la historia, y, sobre todo, el tema, podemos más o menos saber cuál va a ser el conflicto que plantea la novela. Por ejemplo, en el caso de la novela cuyo tema es el del hombre que no quiere responsabilidades, el conflicto está claro: de pronto habrá de hacer frente a alguna responsabilidad, ¿no? Precisamente será este conflicto el que pondrá a rodar la historia, el que la pondrá en marcha, ¿verdad?

La novela cuyo tema sea el del paso de la infancia a la adolescencia, tendrá también un conflicto claro: la niña no se quiere hacer mayor. O también, la niña se quiere hacer mayor demasiado deprisa y... O también, la niña se ve obligada a hacerse mayor antes de tiempo y...

Como veis, hay montones de posibilidades.

Y, como ya os habréis dado cuenta también, no hay ninguna historia que no entrañe un conflicto dentro de sí. La explicación es sencilla. Una historia es el desarrollo y la resolución de un conflicto. Sin conflicto no hay historia, por muy sutil que sea aquél.

Lo mismo que para el conflicto de la historia principal, puedes, si es que conoces ya alguna de las historias secundarias, perfilar sus conflictos.

3. Especifica el cambio.

La resolución de un conflicto, implica un cambio en el estado de cosas. De ahí que toda novela suponga, en el desenlace, la revelación de un cambio, bien para el o los personajes, bien para el argumento.

Saber cuál es el cambio es sencillo. Tiene que ver con el desenlace, con la pregunta: ¿Qué pasa al final?

Al final encuentran el tesoro. O al final el príncipe consigue casarse con la princesa. O al final, el hombre que odiaba las responsabilidades se enamora de una mujer separada con dos hijos y e inicia una nueva vida con ellos.

Todo esto suponen cambios. La dirección que las cosas llevaban, de no haber surgido el conflicto, hacía que siguieran igual ad infinitum. Sin embargo, el conflicto hace que los personajes se pongan en marcha, a pensar, a intentar solucionar las cosas.

A veces, parece que los personajes luchan para que las cosas sigan igual. Parece, pero ahí está la labor de un buen escritor que consigue que sus personajes digan una cosa, y que sin embargo, actúen o piensen de acuerdo con otra.

Lo que está claro es que tú tienes que saber ya cuál va a ser el cambio en tu novela. Coge tu cuaderno de notas, y apunta.

4.2.7.2. PREGUNTAS SOBRE LAS LECTURAS

La primera novela con la que trabajamos es “El gran Gatsby”. Esta novela de F. Schott Fitzgerald se ajusta al modelo clásico de representación, y se presta muy bien al análisis de los elementos que hemos estudiado.

En ella predomina la acción. Tiene una línea argumental muy clara, plagada de escenas y diálogos, y apenas sí se aparta de ella para introducir digresiones valorativas o retrospecciones.

En cuanto a la organización externa de la información, la novela se divide en largos capítulos temáticos, en ocasiones con episodios internos separados formalmente por espacios o líneas en blanco.

Sugiero que su lectura sea hecha con los ojos del escritor, es decir, con intención de apropiarnos de los recursos que en ella despliega uno de los maestros que dominan el arte de la novela.

Estas son las preguntas que habrá que responder una vez leída:

1. ¿Dónde se anuncia el conflicto principal de la novela?
2. Localiza los tres principales puntos de giro.
3. Localiza al protagonista y al personaje narrador.
4. ¿Después del segundo punto de giro, durante cuántos capítulos el personaje parece haber resuelto el problema?

4.2.7.3. BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Barthes, Roland, y otros. Análisis estructural del relato. Madrid, Ediciones Coyacán México. 1998.
- Seger, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones Rialp, Madrid, 1994.
- Aristóteles. Poética. Icaria editorial, Barcelona, 1997.
- Genette, Gerard. Ficción y dicción. Editorial Lumen, Madrid, 1994.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Editorial Cátedra, Madrid, 1994.
- Garrido, Antonio. El texto narrativo. Editorial Síntesis, Madrid, 1994.

- Gardner, John. El arte de la ficción. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.
- Mainer, José Carlos. La escritura desatada. Temas de hoy, Madrid, 2000.
- Robert, Marthe. Novela de los orígenes y orígenes de la novela. Editorial Taurus, Madrid, 1973.
- Diez Pacheco, Belén; Cruz Martínez, Juan. Metodología para el comentario de textos literarios y no literarios. Editorial Alba, Madrid, 1987.
- Pacheco, Carlos; Barrera, Linares, Luis (Comp). Del cuento y sus alrededores. Editorial Monte Ávila, Caracas, 1992.
- Chandler, Daniel. Semiótica para principiantes. Abya– Yala Editores, Quito, 1999.
- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1997.
- AA.VV. Psicoanálisis y crítica literaria. Editorial Akal Bolsillo, Madrid, 1981.
- Forster, E.M. Aspectos de la novela. Editorial Debate, Madrid, 1995.
- Rubio Martín, María; De la Fuente, Ricardo; Gutiérrez, Fabián. El comentario de textos narrativos y teatrales. Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1994.
- Highsmith, Patricia. Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.
- Le Guern, Michel. La metáfora y la metonimia. Editorial Cátedra, Madrid, 1990.
- Bradbury, Ray. Zen el arte de escribir. Editorial Minotauro, Barcelona, 1995.
- Rodari, Gianni. Ejercicios de fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Rodari, Gianni. Gramática de la fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Zapata, Ángel. El vacío y el centro. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2002.
- Zapata, Ángel. La práctica del relato. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.
- Queneau, Raymond. Ejercicios de estilo. Cátedra, Madrid, 1999
- Vargas Llosa, Mario. Cartas a un joven novelista. Ariel/Planeta, Barcelona, 1997
- Fdez González, Ángel Raimundo; Hervás, Salvador; Báez, Valerio. Introducción a la semántica. Cátedra, Madrid, 1989
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Fundamentos, Madrid, 1981

- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacán, México D.F, 1998.
- Spang, Kurt. Géneros literarios. Síntesis, Madrid, 2000.
- Goldberg, Natalie. El gozo de escribir. Los libros de la liebre de marzo, Barcelona, 1997.
- Kundera, Milan. El arte de la novela. Tusquets, Barcelona, 1994.
- Kohan, Silvia Adela. Cómo escribir relatos. Plaza y Janés, Barcelona, 1999.
- Páez, Enrique. Escribir. SM, Madrid, 2003

4.3. FICHA 3: HISTORIA Y TRAMA. LA ESTRUCTURA

Un cesto es un recipiente que puede contener manzanas, una botella puede contener agua, etc. Otro recipiente, quizá el que tiene la mayor capacidad de contenido, es la palabra. La palabra está compuesta de dos planos, *significante* y *significado*, los cuales podríamos decir que corresponden a la forma y al contenido respectivamente, es decir, a la representación gráfica o fonética por un lado, y al concepto en sí por otro. La palabra sirve para la:

- Designación de objetos, personas, animales.
- Transmisión de ideas, de aquello que no percibimos mediante los sentidos.
- Expresión de sentimientos.

Podríamos decir que, de manera semejante, también el texto narrativo consta de dos planos. Hablamos del plano formal para referirnos al estilo, a todos aquellos elementos retóricos o recursos literarios de que nos servimos para expresar el contenido de nuestra idea: epítetos, sinécdoques, oxímoros, retruécanos, epanadiplosis, etc. De este plano apenas si nos vamos a ocupar.

A partir de ahora vamos a ocuparnos de lo que podemos llamar el plano del contenido del texto. Pero, ¿qué es el contenido? El contenido de un texto es la suma de los significados de todas las palabras que lo componen. Pero, cuidado, no de sus significados tomados aisladamente, sino del significado que poseen según las relaciones que establecen entre sí, es decir, del discurso en el que están insertas.

Conociendo el significado de las palabras de un texto podemos saber qué es lo que el autor quiere transmitir. Y esto es lo que llamamos argumento. El argumento es la historia que cuenta la novela. Existe una historia original, que es después traducida a palabras en el relato, con una particular organización (comenzando por el principio, el medio o el final), y con un particular estilo: la trama. La trama es el argumento —la historia original— desarrollada por el texto de una manera literaria, estética, y con su particular organización —es decir, su estructura—. El argumento es lo que contestamos a la pregunta: ¿Qué pasa en *Madame Bovary*?

Muy relacionado con el argumento, como ya vimos, está el tema. El tema es el núcleo del significado del texto, expresado de forma que no puede reducirse más, y que, como dijimos, responde a la pregunta: ¿De qué va *Madame Bovary*?

Pues bien, una vez aclarado esto, pasemos ahora a hablar de la estructura de la novela. Cuando hablamos de estructura, es necesario que distingamos entre dos tipos:

1. Estructura interna. Corresponde al plano del contenido. La estructura interna de la novela viene determinada por la forma en que el argumento aparece organizado, ordenado, distribuido en el escrito.

2. Estructura externa. Corresponde al plano formal del texto y determina la apariencia de éste, es decir, cuál es su ordenación en párrafos —dentro de cada episodio—, o en episodios —dentro de cada capítulo—, o en capítulos —dentro de la novela.

La estructura de la que vamos a ocuparnos ahora es la estructura interna.

La novela es un todo que funciona de manera integrada. Esto significa que si quitamos una parte o la cambiamos de sitio, el “todo” se desequilibrará. La novela puede verse como una especie de organización en torno a unas vigas maestras sin las cuales el edificio no se sostendría, y se vendría abajo.

¿Para qué construir una estructura, un andamiaje a la historia? Es sencillo, para que la historia adquiera forma, esté centrada, sea clara y tenga impulso —es decir, una fuerza que la ponga en movimiento hacia el final. Lo que pretendemos con esto es hacer que el lector sienta curiosidad por el rumbo que tomará la historia en cada momento, y hasta el final.

Par comprenderlo mejor deberíamos preguntarnos por el significado de lo “narrativo”. Podríamos simplificar mucho la definición y decir que lo narrativo es un sistema de preguntas y respuestas que responde siempre al mismo esquema. Con cada paso, la narración responde una pregunta y a la vez formula otra:

Todas las familias felices se parecen, pero las desgraciadas lo son cada una a su manera.

Hay en esta frase algo que queda despejado, una respuesta: *Todas las familias felices se parecen.*

Y, al mismo tiempo, algo que genera una nueva pregunta: *las desgraciadas lo son cada una a su manera.*

Lo cual genera una nueva incógnita: ¿Cuál es esa manera?

Sólo avanzando un paso más en la narración obtendremos una nueva respuesta. De hecho, una respuesta-pregunta. Una narración es un sistema de respuestas-preguntas hasta el último paso, el desenlace. Podríamos decir que toda narración está compuesta por unidades narrativas irreductibles, llamémosles *narratemas*. Y un *narratema* contiene siempre una estructura formada por el par, y en este orden, de *respuesta-pregunta*.

Resumiendo, escribir una novela es, sobre todo, encontrar una estructura, una distribución de vigas, que soporte y de forma a la historia que se quiere contar. Nosotros vamos a tratar aquí de la distribución clásica o modelo clásico de organización del texto en tres partes diferenciadas que son: Planteamiento, Nudo y Desenlace.

4.3.1. PLANTEAMIENTO

El planteamiento debe proporcionar la información básica que el lector necesita para sumergirse en la historia. Debe darnos idea del estilo —lírico, realista—, del género —humor, drama, absurdo—, de los personajes principales, del tema de la historia, del ambiente en el que tiene lugar y, muy importante, debe suscitar el conflicto.

Para lograr sus objetivos y resultar eficaz, el planteamiento debe ser:

1. Claro. No debe divagar, sino proporcionar pistas claras sobre la dirección de la historia.
2. Bien centrado. Debe centrar la situación en una línea argumental coherente.
3. Plantear la historia. Debe orientar al lector de forma que pueda seguir la historia sin confusión alguna.
4. Suscitar el conflicto. Debe anunciar el conflicto que se desarrollará en el nudo.

En el caso de la novela, el planteamiento suele ocupar los dos o tres primeros capítulos (dependiendo de su extensión). Una fórmula eficaz suele ser la siguiente:

Primer capítulo: Se produce una situación que “dispara” los acontecimientos, que pone en marcha la historia. Este capítulo puede cerrarse aquí y pasar al

Segundo capítulo: donde se hará el planteamiento propiamente dicho: caracterización de personajes, principales y secundarios, tiempo, lugares, ambientación, etc. (Primero y segundo podrían fundirse en uno solo)

Tercer capítulo: Se plantea el conflicto de la historia, es decir, el primer punto de giro.

Hay una serie de “trucos” que sirven para hacer más ágil, eficaz y ameno el planteamiento.

4.3.1.1. MOSTRAR, NO CONTAR

En general, debemos evitar que el planteamiento contenga grandes bloques monolíticos: largas descripciones sobre el ambiente, largas digresiones sobre la biografía o el carácter del personaje, largas retrospectivas o recuerdos que paralizan o posterguen la acción del nudo. En cambio, es siempre mejor alternar la acción con estas largas digresiones que, por otra parte, al comienzo de la novela son necesarias.

En la medida en que esto sea posible, lo bueno sería ir intercalando pequeños fragmentos de *flashbacks* en una escena, buena y visual, que tenga lugar en el presente de la acción. Si hemos de describir ambientes, es preferible no hacerlo en un solo y plúmbeo y larguísimo párrafo, sino ir metiendo pequeñas frases que aludan al espacio y al paisaje en medio de una buena secuencia de acción (lo ideal es que el narrador nos describa el paisaje mientras está sucediendo algo: el lector no se aburre y además, tiene la sensación de que lo ve).

Es siempre una buena idea comenzar con una acción, en medio de una escena. Mostrar a los personajes en acción es un buen ejemplo de cómo desarrollar el planteamiento. Poner a los personajes en medio de una escena donde algo está sucediendo resuelve de una vez varias cosas que, ya lo dijimos, el planteamiento debe cumplir:

1. Proporciona información acerca del espacio, del lugar donde sucede la historia.
2. Proporciona información sobre el carácter de los personajes de una manera activa, de modo que el lector “ve” por sí mismo y en directo cómo son, y no a través del narrador.
3. El lector sabe que la escena que está sucediendo tiene relación —proporciona una pista— con el tema de la historia y la dirección que ésta va a tomar.

Empezar mostrando hace que el lector pueda “ver” lo que está sucediendo, en lugar de tener que “comprenderlo”. En nuestra mente se fijan mucho más y durante más tiempo los estímulos visuales que los abstractos proporcionados por el raciocinio. Es decir, ver es mejor que tener que razonar los conceptos de los que habla el narrador. De este modo es el mismo lector quien llega a producir esos conceptos a partir de la imagen.

Por ejemplo, cuando vemos la casa de Gatsby, con todo su exceso y suntuosidad, sus muchas habitaciones, su pretenciosidad y ostentación, llegamos por nosotros mismos —sin que nos lo “cuente” el narrador, sin que se mencione el concepto— a la conclusión de que Gatsby, el protagonista, es un hombre que necesita relumbrar, brillar, ser grande y magnífico, al igual que la propia casa.

Comenzar con una escena tiene además la ventaja de proporcionarnos la oportunidad de convertir esa misma escena en una metáfora de situación. En tantos cuentos de Carver vemos como el tema, la soledad, el aislamiento, la imposibilidad, queda sustituido por la “situación” que quiere decir eso mismo. (De la misma forma, cada uno de los episodios de los que está formado el capítulo debería funcionar así —como un cuento).

En definitiva, comenzar mostrando una acción nos permite plantear el tema, el género, así como el estilo —mordaz, humorístico y amargo.

4.3.1.2. CATALIZADORES

Los catalizadores son pequeños sucesos que, tras esta primera escena inicial o dentro de la escena misma, propician el comienzo de la historia. Se trata del primer empujón que pone en marcha la trama, alguien llega, algo pasa, el protagonista toma una decisión y se pone en movimiento. Por ejemplo, en “El guardián entre el centeno”, ese suceso que hace arrancar la historia, el catalizador, sería su deseo de escapar del colegio. Vamos que hay un deseo claro, una decisión que pone en movimiento al protagonista —se puede decir que es él quien lleva a la historia, y no al revés.

Hay varios tipos de catalizadores capaces de hacer arrancar la historia:

i. Acción concreta. Se trata de un suceso específico que hace que la historia se ponga en movimiento. Por ejemplo, en “El álbum”, de Medardo Fraile, aparece un álbum y este suceso prepara la historia, hace que ésta tenga lugar. En cuanto el álbum aparece en el cuento los dos protagonistas se ponen en acción y a continuación aparece el conflicto: lo miran, lo celebran, se ríen, desconfían, se lo disputan, se pelean. La acción concreta de la aparición del álbum permite que suceda todo lo que viene a continuación; es decir, el cuento. Del mismo modo, la decisión de escapar del colegio para ir a Nueva York, hace que “El guardián entre el centeno” tenga lugar.

ii. Situación. Este tipo de catalizador consiste en colocar en el planteamiento una serie de pequeños incidentes o sucesos que constituyen una situación. Tenemos un buen ejemplo en “Conservación” de Carver. Una serie pequeños incidentes, como son la pérdida de empleo del marido de la protagonista, el hecho de que desde entonces no se levante nunca del sofá, o los comentarios que ella, su esposa, oye en su trabajo acerca de otras personas “paradas”, hacen que al final del planteamiento estemos suficientemente orientados y que la historia esté preparada para desarrollarse.

4.3.1.3. EL CONFLICTO

Toda historia, ya lo dijimos, contiene un conflicto que ha de enfrentarse y resolverse a lo largo del cuento. El planteamiento es el lugar donde dicho conflicto se suscita, se plantea. Se desarrollará en el nudo, y finalmente, será en el clímax del desenlace donde el conflicto se resuelva.

La forma de conseguir el cambio en nuestra historia es introduciendo en ella un conflicto que obligue a tomar decisiones y haga que la historia se aparte del camino que

seguiría si no hubiese ningún obstáculo. A partir del momento en que el conflicto es anunciado en el planteamiento, todo lo que ocurra en la historia —todo— deberá estar relacionado de algún modo con él. El conflicto sugiere al lector preguntas del tipo: ¿Conseguirá Holden Caulfield llegar a Nueva York? ¿Conseguirá Gatsby el amor de Daisy? El lector no sabrá la respuesta hasta el desenlace, no obstante debe quedar “atrapado” en la historia hasta el final.

El conflicto puede ser de dos tipos: interno y externo.

4.3.1.3.1 Conflicto interno.

Un conflicto interno es aquel que tiene lugar en el personaje, en su interior, en su vida emocional, en su psicología. Podríamos decir que en un momento dado, en la mente del personaje una idea se opone a otra, haciendo que éste se encuentre en contradicción, en lucha consigo mismo, hasta que finalmente, en el desenlace, resuelve este conflicto y como consecuencia, el personaje cambia.

Por ejemplo: En “El guardián entre el centeno”, el conflicto interior del personaje consiste en no haber aceptado la pérdida de su hermano muerto, que él convierte externamente en un problema de aceptación de la realidad (odia a la gente por su hipocresía).

Otra variedad del mismo tipo de conflicto interno se da en un personaje cuando, en vez de oponerse dos ideas en su interior, el personaje se opone a otro personaje cuya meta entra en contradicción con la suya.

Por ejemplo: En “El gran Gatsby”, los deseos de Gatsby entran en conflicto con los del personaje del marido de Daisy y otros cuantos (casi la sociedad entera, no olvidemos que acaba pagando el pato por otro al final).

4.3.1.3.2 Conflicto externo.

Un conflicto externo es aquel que tiene lugar en el argumento, en la línea de acción de la historia, en la serie de sucesos, acontecimientos que componen su devenir. Los acontecimientos de la historia se suceden unos a otros en una dirección, hasta que sucede algo, un suceso inesperado que se opone a este discurrir. Esto hace que la historia tenga que cambiar de dirección bruscamente para enfrentarse a este obstáculo, sortearlo, resolverlo, lo cual hace que la historia cambie.

En uno u otro caso, podríamos decir que si en un momento dado una acción no se opusiera al curso general de los acontecimientos, haciendo que el argumento tomara otra

dirección, la historia estaría condenada a no terminar nunca, permanecería siempre discurriendo en una línea recta infinita —como la vida—, sin resolución.

Por ejemplo: Si el personaje narrador en “El gran Gatsby” no apareciera oportunamente como amigo de Daisy, Gatsby no se interesaría por él y la historia no tendría lugar.

Sin embargo, en la práctica de la novela, los dos tipos de conflicto se encuentran presentes, como ya sabemos, apoyándose el uno al otro, en la forma de las dos tramas (argumental y emocional). La subtrama emocional se teje en torno a un conflicto de tipo interior —psicológico o de relación con otro personaje—, y la otra en torno a un conflicto claramente argumental. En estos casos, debemos procurar que el conflicto argumental sea siempre un correlato del conflicto interior del personaje. Es decir, podríamos decir que el conflicto argumental, el que tiene lugar en la acción, debe funcionar como una metáfora del conflicto que tiene lugar en el interior del personaje.

De forma general, podría asegurarse que la forma de centrar la novela es construir para cada episodio una “pequeña” situación que metaforiza en realidad una cuestión emocional del personaje (metáfora de situación).

Siempre que en la novela —dentro de ella, en cada capítulo, y dentro de él, en cada episodio— tengamos los dos tipos de conflicto, el interno y el externo o argumental, deberíamos intentar convertir este último en una metáfora de situación. Esto quiere decir que nuestro conflicto externo, el que se produce en la acción, debería funcionar como un correlato, una metáfora del conflicto interno que tiene lugar dentro del personaje.

4.3.2. PUNTOS DE GIRO Y BEATS

La historia tiene que atrapar la atención del lector. Esto es imprescindible. De lo contrario, el lector dejará de leer; a pesar de que lo que estemos contándole sea la reflexión más profunda y brillante que se nos halla ocurrido jamás.

Hay varias maneras de hacer que la historia mantenga el interés del lector: Los puntos de giro y los *beats*.

Los puntos de giro, como indica su propio nombre, son sucesos o incidentes que tienen lugar en la historia, a causa de los cuales ésta da un quiebro y toma otra dirección.

A diferencia de los *beats*, los puntos de giro sí son núcleos centrales de la historia. Esto quiere decir que si no tuviesen lugar, si no ocurriesen, la historia no podría desarrollarse, no

habría historia, ninguna, ya que la acción continuaría en una línea recta infinita sin cambios, que no tendría ni siquiera un final.

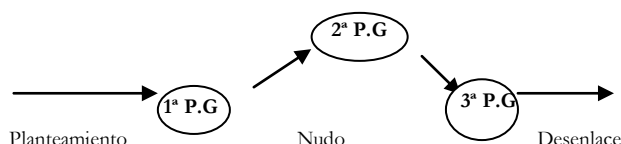
Según el esquema clásico de estructura de Planteamiento-Nudo-Desenlace, en toda historia debe haber dos puntos de giro, que en la novela, debido a su mayor extensión, se suelen convertir en tres o más.

Primer punto de giro: Coincide siempre con la enunciación del conflicto, al final del planteamiento. Si el primer punto de giro no se produjera, es decir, si no hubiese un conflicto, la historia se quedaría para siempre detenida en el planteamiento, ya lo sabemos.

Segundo punto de giro: Se produce en mitad del nudo, y sirve para imprimir un nuevo cambio en la dirección de la historia, un revés, algo que haga que las cosas tomen de nuevo un rumbo diferente, encaminándose hacia el tercer punto de giro y el desenlace. Si no hubiera segundo punto de giro, el nudo se haría pesadísimo, aburrido y la historia quedaría empantanada.

Tercer punto de giro: Da paso al desenlace, es decir, a la resolución del conflicto; por lo que, si el tercer punto de giro no tuviese lugar, la historia estaría condenada a gravitar para siempre alrededor del desarrollo del conflicto, que quedaría por siempre sin resolver.

Veamos un pequeño esquema de la estructura de Planteamiento-Nudo-Desenlace.



Entre el primer y el tercer puntos de giro está el nudo, donde la historia se desarrolla, creando lo que se conoce como tensión narrativa. Esta tensión —o expectativa sobre el desenlace— hace que la novela adquiera impulso, podríamos decir, carrerilla, ya que entre un punto de giro y otro tienen lugar acciones, movimientos que hacen que éste se encamine hacia el final. Podríamos decir que el planteamiento nos coloca la historia en lo alto del tobogán, y que la larga y vertiginosa caída por la pendiente es el nudo, que nos conduce irremisiblemente hacia el desenlace, momento en que el viaje acaba y nuestro trasero es suave

o bruscamente —en función del impulso o carrerilla que haya adquirido la historia— depositado en el banco de arena.

Los puntos de giro cumplen una serie de funciones:

- Hacen cambiar la dirección de la historia, que de otro modo no tendría lugar.
- Vuelven a suscitar el conflicto —el primer punto de giro lo plantea, el segundo punto de giro lo recuerda, y el tercero lo encamina hacia su resolución.
- Implican una toma de decisión por parte del personaje protagonista (que puede decidir incluso no hacer nada).
- Aumentan la sensación de que algo está en juego.
- Introducen la historia en la fase (acto) siguiente: el primer punto de giro la introduce en el nudo, el tercer punto de giro en el desenlace.

El tercer punto de giro tiene que cumplir además otra función: acelera la acción, la vuelve rápida, veloz; la acción toma carrerilla y empuja la novela hacia el clímax final.

En “El gran Gatsby”, el primer punto de giro lo encontramos en el tercer capítulo, cuando Nick, el narrador, conoce a Gatsby. Después de que Gatsby le hable a Nick de Daisy, la historia da un giro, un vuelco, encaminándose hacia la resolución del conflicto, que de otro modo no tendría lugar.

El tercer punto de giro se produce cuando Wilson cree descubrir la infidelidad de su mujer con Gatsby y se encamina hacia su casa dispuesto a matarlo. A partir de aquí, realmente, entramos en la carrera hacia el final: el relato se acelera, y se produce la resolución (trágica) del conflicto.

Un *beat*, término procedente de la terminología del guión, es un pequeño incidente, un suceso que produce un quiebro o salto de la acción. Los *beats* salpican la línea de acción haciendo que esta adquiera pulso. Sin ellos, la historia sería completamente secuencial, sin altibajos, y perdería enseguida todo el interés.

Los *beats* deben ocurrir a lo largo de toda la historia. Como hemos dicho, estos pequeños incidentes hacen que la historia adquiera pulso, que lata, y preparan su desarrollo hacia una u otra dirección.

Los *beats*, no obstante, son menos importantes que los puntos de giro. No hacen cambiar la dirección de la historia, simplemente le dan emoción, generando en el lector pequeñas expectativas. No son los centros principales de la historia, pero nos preparan para ellos.

4.3.3.1. TEXTOS DE APOYO: VISOR. RAYMOND CARVER

Un hombre sin manos llamó a mi puerta para venderme una fotografía de mi casa. Si exceptuamos los ganchos cromados, era un hombre de aspecto corriente y tendría unos cincuenta años.

—¿Cómo perdió las manos? —le pregunté cuando me dijo lo que quería.

—Esa es otra historia —respondió—. ¿Quiere la foto o no?

—Pase —le invité- acabo de hacer café.

Acababa de hacer también un poco de jalea, pero eso no se lo dije.

—Necesitaría ir al retrete —dijo el hombre sin manos.

Yo quería ver cómo sostenía la taza de café.

Sabía cómo sostenía la cámara. Era una vieja polaroid grande y negra. La llevaba sujeta con correas de cuero que le rodeaban los hombros y le abrazaban la espalda. Era así como mantenía la cámara pegada al cuerpo. Se ponía en la acera, enfrente de tu casa, la encuadraba en el visor, apretaba el botón con uno de los ganchos, y ahí tenías tu fotografía.

—¿Dónde ha dicho que está el retrete?

—Por ahí, a la derecha.

Doblándose, encorvándose, se liberó de las correas. Puso la cámara sobre el sofá y se estiró la chaqueta.

—Puede ir mirándola mientras tanto.

Le cogí la fotografía.

Un pequeño rectángulo de césped, el camino de entrada, el cobertizo de los coches, la escalera principal, el ventanal en saledizo y la ventana de la cocina desde la que había estado mirando.

¿Porqué habría yo de querer una fotografía de aquel desastre?

Me acerqué un poco más a ella y vi mi cabeza, mi cabeza, allí dentro, tras la ventana de la cocina.

Me hizo pensar; el verme a mi mismo de ese modo.

Lo digo en serio: es algo que le hace pensar a uno.

Oí la cisterna. Se acercó por el pasillo, subiéndose la cremallera y sonriendo; con un gancho se sostenía el cinturón, con el otro se metía la camisa en los pantalones.

—¿Qué le parece? —preguntó- ¿Está bien? Personalmente opino que ha salido bien ¿Sé lo que me hago o no? Admitámoslo: para estas cosas hace falta un profesional.

Se tiró de los genitales.

—Aquí está el café —dije.

Preguntó:

—Está sólo ¿no es eso?

Echó una ojeada a la casa. Meneó la cabeza.

—Es duro, es duro —se lamentó.

Se sentó junto a la cámara, se echó hacia atrás con un suspiro y sonrió como si supiera algo que no iba a decirme.

—Tómese el café, le sugerí.

Yo intentaba encontrar algo que decir.

—Había por aquí tres chiquillos que querían pintar mi dirección en el bordillo. Me pedían un dólar por hacerlo ¿Usted no sabrá nada de eso?

Era una posibilidad remota. Pero lo observé de todos modos.

Se inclinó hacia delante, dándose aires de importancia, con la taza en equilibrio entre los ganchos. Luego la dejó encima de la mesa.

—Trabajo solo —declaró- Siempre lo he hecho y siempre lo haré. ¿Qué es lo que quiere decir?

—Buscaba una relación.

Tenía dolor de cabeza. Ya sé que el café no es bueno para el dolor de cabeza, pero a veces la jalea ayuda. Cogí la fotografía.

—Estaba en la cocina —comenté- normalmente estoy en la parte de atrás.

—Sucedé todos los días —dijo- Así que se han ido y lo han abandonado, ¿no es eso? Bien, créame: trabajo solo. Así que, ¿qué dice? ¿Quiere la foto?

—Me la quedaré —respondí.

Me puse en pie y recogí las tazas.

—Estaba seguro —dijo-. Tengo una habitación en la ciudad. No está mal. Cojo el autobús y salgo del centro, y cuando he terminado con los alrededores, me voy a otra ciudad. ¿Comprende lo que digo? Mire, yo también tuve chicos. Como usted.

Me quedé quieto con las tazas y miré cómo bregaba para levantarse del sofá.

Me explicó:

—Precisamente llevo esto por culpa de ellos.

Miré detenidamente los ganchos.

—Gracias por el café y por dejarme a usar en retrete. Cuenta usted con mi comprensión.

Alzó y bajó los garfios.

—Demuéstrelo —le pedí-. Demuéstreme hasta qué punto me comprende. Saque más fotografías de mí y de mi casa.

—No resultará —dijo el hombre-. Ellos no van a volver.

Pero le ayudé a ponerse el correaje.

—Puedo hacerle un precio especial —ofreció-. Tres por un dólar —añadió-. Si se las dejo más baratas, no me compensa.

Salimos fuera. Ajustó el obturador. Me dijo dónde debía situarme, y nos pusimos manos a la obra.

Íbamos desplazándonos alrededor de la casa. Sistemáticamente. En unas yo miraba de soslayo, en otras de frente.

—Bien —aprobaba él-. Estupendo. Y al cabo dimos la vuelta completa a la casa y nos encontramos de nuevo en la fachada-. Son veinte. Suficientes.

—No —sugerí-. Encima del tejado.

—Dios —murmuró. Examino la calle a derecha e izquierda-. De acuerdo —aceptó- así se habla.

Comenté:

Absolutamente todos. Se largaron de la noche a la mañana.

—¡Pues mire esto! —exclamó el hombre, y volvió a levantar los garfios.

Entré en casa y saqué una silla. La coloqué bajo el cobertizo de los coches. Pero no fue suficiente: no llegaba. Cogí una caja de embalaje y la puse encima de la silla.

Se estaba bien arriba, en el tejado.

Me puse de pie y miré entorno. Hice señas con las manos, y el hombre sin manos me devolvió el saludo con los ganchos.

Y entonces fue cuando las vi, cuando vi las piedras.

Era como un pequeño nido de piedras sobre la rejilla de la boca de la chimenea. Ya se sabe cómo son los chicos.

Cómo las lanzan con la idea de colar alguna por el agujero de la chimenea.

—¿Preparado? —pregunté. Cogí una piedra y esperé a que el hombre me tuviera en el visor.

—¡Listo! — exclamó.

Eché el brazo para atrás y chillé: “¡Ahora!” Y lancé a aquella hija de perra tan lejos como pude.

—No sé —le oí gritar-. No suelo fotografiar cuerpos en movimiento.

—¡Otra vez! —vociferé, y cogí otra piedra.

Raymond Carver. De qué hablamos cuando hablamos de amor. Anagrama. Barcelona, 1994.

El relato "Visor", de Raymond Carver, pertenece al libro titulado “De qué hablamos cuando hablamos de amor”. El relato cuenta una brevísima historia de algo muy extraño, pero aparentemente sin sobresaltos. No es una historia trepidante, vaya. Sin embargo, encontramos a lo largo de su desarrollo varios ejemplos de lo que hemos llamado *beats*.

El primer *beat* lo encontramos nada más empezar, y se trata de la frase donde el protagonista enuncia que un hombre sin manos llamó a su puerta (“Un hombre sin manos llamó a mi puerta para venderme una fotografía de mi casa”). Este es un suceso nada corriente ante el que el lector va a preguntarse, seguro, “¿Eh?”. Produce un pequeño sobresalto, un latido, el primero, que hace arrancar la historia. En este caso, este primer beat coincide con lo que anteriormente definimos como catalizador, ese pequeño incidente que ponía en marcha la historia.

Pero sigamos. Encontramos otro *beat*, el segundo, más adelante en la historia, cuando el protagonista invita al hombre sin manos a entrar en su casa. “—Pase —le invité—. Acabo de hacer café”. Probablemente, si no le invitase a entrar, la historia podría continuar igualmente —quizá podrían los dos seguir charlando en la puerta, pero como veremos, la historia ya no sería la misma. Sin embargo, este incidente hace produce un nuevo latido en la línea de acción, un sobresalto, es un pulso que hace que el lector abra de nuevo los ojos y ponga atención.

El tercer *beat* de la historia lo tenemos en la frase donde dice: “—Necesitaría ir al retrete —dijo el hombre sin manos. Yo quería ver cómo sostenía la taza de café”, porque da pie a que el protagonista elucubre acerca de las habilidades del hombre sin manos para manejarse sin ellas.

El cuarto *beat* lo encontramos en: “Me acerqué un poco más a ella y vi mi cabeza, mi cabeza, allí dentro, tras la ventana de la cocina”. Está hablando de la foto que el hombre sin manos ha hecho de su casa. El protagonista se ha descubierto a sí mismo dentro de ella —ha

descubierto en realidad sólo un trozo de sí: su cabeza— y esto le ha producido una honda impresión.

Otro *beat*, el sexto, podría ser el momento en que el hombre sin manos —y, con él, el lector— se da cuenta de que el protagonista está solo, y dice: “—Está solo, ¿no es eso?”. A través de este suceso el texto da otro pequeño salto al proporcionar al lector una nueva incógnita: la de si el protagonista está o no solo en casa.

El séptimo *beat* lo encontramos un poco más adelante, cuando el narrador-protagonista nos dice: “—Había por aquí tres chiquillos que querían pintar mi dirección en el bordillo. Me pedían un dólar por hacerlo. ¿Usted no sabrá nada de eso?”. El mismo personaje nos dice justo antes de esta frase que no sabía que decir. Con esta intervención, la historia vuelve a dar otro salto, late de nuevo mientras se espera la respuesta del hombre sin manos.

El octavo *beat* viene algo después, cuando el hombre sin manos pregunta de repente: “Así que se han ido y lo han abandonado, ¿no es eso?”. No esperábamos esa pregunta por su parte, no venía a colación. Otro saltito en la historia.

El *beat* número nueve: justo cuando el hombre sin manos está a punto de marcharse, el protagonista le dice: “Demuéstrelo —le pedí—. Demuéstreme hasta qué punto me comprende. Saque más fotografías de mí y de mi casa.” Es algo que tampoco se esperaba, hace palpar la acción.

El décimo *beat* se encuentra en la frase: “—No —sugerí—. Encima del tejado”, donde el protagonista imprime un nuevo salto a la historia. Nadie hubiese esperado una cosa así; tampoco el hombre sin manos, tal como vemos a juzgar por su sorpresa.

4.3.4. NUDO

Ya dijimos que el momento o impulso —lo que nosotros llamamos carrerilla— de la historia se logra cuando cada suceso que tiene lugar en él conduce irremediabilmente al siguiente. Cuando los hechos que ocurren en nuestra novela guardan entre sí una relación causa-efecto —regida por la verosimilitud, tal como dijimos más arriba—, cada uno de ellos hace que la historia evolucione, progrese, haciendo que se acerque al desenlace.

Sin embargo, este camino hacia el desenlace no debe ser siempre directo. No todos los sucesos que tienen lugar en nuestro relato deben conducirnos hacia el final de una forma expedita, recta. Si no hubiera algún obstáculo, alguna oposición o algún quiebro, la historia perdería complejidad e interés. Podemos pensar en el momento o impulso —en la carrerilla—

como en secuencias de causa-efecto o acción-reacción. Hay impulso cuando una acción o acontecimiento del relato se relaciona con el siguiente, haciendo que la historia avance.

Hay varios elementos que pueden ayudarnos a lograr este efecto, lo que en la teoría del guion se llaman *puntos de acción*, acciones que hacen progresar la historia. Son acontecimientos que provocan una reacción, la cual normalmente provocará otra; esta, a su vez, otra más; y así sucesivamente. Como se trata de acciones —no descripciones, ni digresiones reflexivas del narrador, ni pensamientos de un personaje, sino escenas visuales donde se muestran acciones y suceden cosas— esto hace que la historia sea empujada hacia delante. Un *punto de acción* es siempre un suceso que requiere una respuesta, lo cual hace avanzar la historia.

Los *puntos de acción* son especialmente importantes en el nudo, ya que el nudo es la parte más larga de nuestra estructura de Planteamiento-Nudo-Desenlace, y la historia necesita en ella mucho impulso.

Ya hemos hablado de dos tipos de puntos de acción: los *beats*, y los puntos de giro. Pero hay más: la barrera, la complicación y el revés.

4.3.4.1. LA BARRERA

Una barrera es la acción emprendida por uno de los personajes con el fin claro de resolver el conflicto, pero que, sin embargo, no lo resuelve y por lo tanto no conduce a nada; salvo a emprender una nueva acción, la cual, esta vez, sí podría tener éxito y hacer cambiar de dirección a la historia.

El personaje intenta algo —quizá espera a la chica en la puerta de su casa, pero ésta le confunde con un psicópata y huye; o quizá decide cambiar de actitud con su mujer, la cual parece mostrar que es tarde ya para esos cambios— pero eso que intenta el personaje no funciona porque no produce ningún resultado, no acerca más la historia hacia la resolución del conflicto.

El personaje, por lo tanto, debe emprender otra acción. Una barrera no debe conducir al abandono del objetivo de resolver el conflicto de la historia: (“Ah, como me ha confundido con un psicópata, pues voy y me vuelvo psicópata y la mato”). La barrera es un *punto de acción* que sirve para que el personaje tome una nueva decisión, lo fuerza a cambiar de dirección y emprender una acción nueva. (Los bombones no sirven, ahora le regalo una joya, ahora la llevo a cenar, hasta que consigo que me quiera).

La barrera no es un paréntesis a la acción principal, no se desarrolla al margen de ella. La historia continúa a partir de ella: como consecuencia del resultado fallido de la acción emprendida, el personaje decide emprender otra acción. Por ejemplo, pongamos que después de ser confundido con un psicópata, nuestro personaje regresara al sillón de su casa a seguir pensando en una nueva estrategia para hablar con la chica. Error: la historia ha de avanzar a partir de esta barrera. Es decir, deprimido al ser tomado por un psicópata, el protagonista va a tomar una cerveza y, en el bar, se encuentra con unos amigos que lo invitan a una fiesta. Casualmente, en la fiesta uno de sus amigos le presenta a la chica, con la que toma unas copas, y cuando esa noche la acompaña a casa son atracados en un callejón y él la salva, demostrando de ese modo que está de “este lado de la legalidad y el respeto”.

Aunque la barrera da lugar una serie de acciones, es la última, en la cual la barrera es superada, la que propicia el desarrollo central de la historia, proporcionándole el impulso necesario.

Un ejemplo de barrera lo encontramos en la serie de fiestas que Gatsby celebra en su casa para atraer a ellas a Daisy, sin ningún resultado. Sin embargo, es en una de estas fiestas donde conoce a Nick, que a su vez conoce a Daisy y podrá atraerla hacia Gatsby.

4.3.4.2. LA COMPLICACIÓN

La complicación es un punto de acción cuya respuesta, sin embargo, no conoceremos de forma inmediata, sino más adelante, y por lo tanto es el propio lector quien se anticipa a aventurarla en su imaginación.

Por ejemplo, imaginemos una historia en la cual Eva, la protagonista, quiere lograr que su marido le preste mayor atención. Para ello, un día en que los dos van a una fiesta, ella coquetea con un hombre que hay por allí y cuando él, que lo ha tomado en serio, le pide su número de teléfono, ella se siente azorada, no sabe qué hacer para librarse de él, y se lo da. Esto es una complicación. En ese momento todos los lectores piensan que esto traerá consecuencias más adelante. Y así es. Pero no pasará enseguida. Hacia el final del nudo, Eva habla con su marido del asunto, le dice que se siente ignorada por él, y él propone que ambos vayan a hacer un crucero por el Nilo. La tarde que están haciendo las maletas, el hombre que conoció en la fiesta llama por teléfono y cuando Eva le dice que lamenta haberle dado otra impresión pero que no quiere volver a verle, él reacciona bruscamente, insulta a Eva y después cuelga. ¿La cosa va de psicópatas? ¿Se atreverá Eva a contárselo a su marido para resolver juntos el problema? ¿La acosará ese hombre en adelante hasta conseguir que se vean?

Eso ya es otra cuestión, de qué va a tratar la novela es cosa nuestra, pero lo importante aquí es que veamos cómo funciona la complicación: algo ocurre, pero la consecuencia de esa acción, la respuesta, no la sabremos inmediatamente, sino más adelante, de modo que el lector podrá conjeturar sobre ello.

Hay que saber varias cosas acerca de la complicación antes de decidirse a hacer uso de ella:

1. Una complicación supone un cierto grado de anticipación (indicio) en nuestra historia, ya que no se resuelve inmediatamente sino más tarde.

2. Por lo general, la complicación no hace que la historia cambie de dirección (como la barrera), sino que siga avanzando hacia delante, por lo que suele usarse para abrir una segunda línea argumental, o trama secundaria.

3. Hay que tener en cuenta que la complicación afecta tanto a la extensión como a la complejidad de la novela, al oponer un obstáculo al objetivo o deseo del protagonista.

Por ejemplo, la serie de sucesos que ocurren al protagonista del cuento “El concurso”, de Juan José Millás, hacen que la historia circule y avance por una serie de derroteros que conducen de manera irremisible hacia el desenlace final, y sin los cuales, la historia habría sido otra.

4.3.4.2.1. TEXTOS DE APOYO: EL CONCURSO. JUAN JOSÉ MILLÁS

El tiempo no pasaba. Entonces Julio tomó el original de Orlando Azcárate y comenzó a leer el primer cuento, titulado El concurso. Se narraba en él la historia de un escritor que cierto día concibe un plan perfecto para asesinar a su esposa, disfrazando el crimen bajo la apariencia de un suicidio. Desalentado finalmente por su incapacidad para llevar a la práctica este plan, decide aprovechar la idea para otro fin: el de escribir un cuento policiaco, que comienza ese mismo día y consigue terminar en dos semanas de trabajo. Satisfecho con el resultado, comete la maldad de enseñárselo a su esposa, quien, lejos de responder a esta nueva agresión dentro del infierno en el que se desarrolla la vida de ambos, le felicita y le anima a presentarlo a un prestigioso concurso literario. El escritor -halagado por esta reacción inexplicable- envía el cuento al concurso y regresa a sus odios y ocupaciones habituales. Al poco tiempo su mujer se suicida reproduciendo con fidelidad las pautas de la esposa del cuento. El escritor comprende que si su relato llegara a ganar el premio adquiriría la categoría de una autodenuncia frente a la que tendría muy pocos medios de defensa. Escribe entonces

urgentemente a la organización del concurso reclamando el original. Al cabo de unos días, durante los que el escritor no deja de morderse las uñas de las manos y de los pies, recibe una breve y amable respuesta en la que se le comunica la imposibilidad de acceder a sus deseos, puesto que el jurado ha comenzado a leer y de acuerdo con las bases ya no se puede retirar ningún trabajo. Se le sugiere, no obstante, que se ponga en contacto con el presidente del jurado, en cuyas manos está el cuento.

El escritor, sintiéndose presa de una tela de araña inteligentemente urdida, se sobrepone a la desesperación y consigue obtener una entrevista con el presidente del jurado, quien le comunica que ya ha leído el cuento que, por cierto, le ha gustado tanto que 10 piensa defender y votar, pero que 10 ha devuelto ese mismo día a la secretaria de la organización convocante para que 10 distribuya al resto del jurado. El escritor 10 asesina y a partir de ahí comienza una auténtica pesadilla, en la que el autor del cuento policiaco ha de ir eliminando uno a uno a todos los miembros del jurado, ya que en las sucesivas entrevistas obtenidas con cada uno de ellos se le comunica que el cuento ha sido leído y devuelto. Todos, por cierto, le felicitan antes de morir por 10 que consideran un magnífico trabajo.

Juan José Millás. *El desorden de tu nombre*, Alfaguara, Madrid, 1987.

4.3.4.3. EL REVÉS

Un revés es un punto de acción radical. La respuesta al revés produce un giro de ciento ochenta grados en la dirección de la historia. Si la historia llevaba una dirección positiva, ésta se convierte en negativa y viceversa.

Un revés puede producirse en la acción (revés físico) o en los sentimientos o emociones del personaje (revés emocional).

Un ejemplo de revés físico en la historia se produce, por ejemplo, cuando el protagonista, un hombre solitario que ha decidido suicidarse, conoce a la guapa chica que limpia en el edificio de oficinas donde trabaja, justo en el momento en el que va a saltar por la ventana, haciéndole desistir de su propósito.

Un revés emocional sería, por ejemplo, aquel que se produce cuando, en la historia de una exitosa ejecutiva, esta descubre que va a morir o que está embarazada, etc.

Ya dijimos que la barrera hace que la historia progrese obligando a tomar nuevas decisiones, y que la complicación anticipa algo que vendrá más adelante. El revés, sin

embargo, catapulta la historia forzándola a tomar una dirección completamente nueva. Es por ello que suele ser éste el tipo de punto de acción que tiene lugar coincidiendo con el segundo punto de giro de la novela, cuando tenemos la acción encaminada hacia su desenlace, y de pronto se produce algo inesperado, forzando a un cambio de dirección repentino.

4.3.5. DESENLACE

Ya dijimos que el planteamiento plantea un conflicto, en el nudo éste se desarrolla (se busca incansablemente su resolución), y el desenlace lo resuelve.

Por lo general, el desenlace suele ocupar la última cuarta parte de la novela (generalmente los dos o tres últimos capítulos). En él se da solución al conflicto por medio de los elementos (argumentales, caracterológicos —de personajes, situacionales) que ya se anticiparon a lo largo del planteamiento y del nudo.

Esto quiere decir que bajo ningún concepto podemos introducir elementos nuevos — como personajes, situaciones, conflictos previamente inexistentes— para finalizar la historia. Este procedimiento inadecuado constituye uno de los errores más típicos y más feos que suelen cometerse en la ejecución del desenlace de la historia, y recibe el nombre de “*deus ex machina*”, el cual procede de la tragedia griega. En la época helenística el argumento de algunas tragedias se complicaba tanto que se hacía verdaderamente difícil desenmarañar al final, por lo que se recurría al procedimiento “*deus ex machina*”. Este consistía en que, por la parte de atrás del escenario, se hacía descender a un dios en una especie de máquina o tramoya, el cual ponía orden en el caos, explicando al público la trama y resolviendo qué personajes merecían el honor y quienes el castigo.

Hoy día se conoce como desenlace “*deus ex machina*” a aquel que se produce de manera casual, forzada, sin tener en cuenta los elementos anticipatorios del texto, tanto los de carácter argumental como los de carácter semántico, de significado y metafóricos; de manera que la historia se cierra con un efecto de sorpresa que desvía la atención de los cabos que verdaderamente han quedado sueltos.

4.3.6. LA INTEGRIDAD DE LA ESTRUCTURA

Vamos a tomar unos cuantos conceptos más, muy esclarecedores, de la teoría del guión cinematográfico por lo que tienen de parentesco con la teoría general del texto narrativo.

4.3.6.1. ELEMENTOS UNIFICADORES DE LA ESTRUCTURA

Hay ciertas cosas que un texto narrativo debe cumplir, ya lo hemos visto. Pero, además, y esto es quizá lo más difícil, el texto debe alcanzarlas sin perder lo más importante: su sentido de la unidad.

Una novela debe ser algo íntegro, algo que el lector perciba como una unidad, un todo coherente y completo. Y esto se logra mediante el uso de algunos procedimientos, podríamos decir, trucos. Pero no pensemos que son por ello prácticas idiosincráticas o esotéricas, ya que estos procedimientos están ampliamente inspirados en la compleja teoría estructural del relato de Barthes, de la que hablaremos en un momento.

Estos elementos son: La anticipación y el cumplimiento, los motivos recurrentes, la repetición y los contrastes. Por medio de la combinación de estos recursos logramos dar unidad a la historia, ceñir la línea temática y centrar la atención del lector allí donde sea necesario centrarla.

4.3.6.1.1. *Anticipación y cumplimiento*

La anticipación es una idea basada en el concepto de indicio, que tan ampliamente fue desarrollado por la teoría estructural del relato. La anticipación es una especie de pista que se da para ir preparando el camino de algo que sucederá después.

Si nuestra historia es un drama, por ejemplo la misma historia de antes sobre un hombre solitario que, harto de vivir sin amor, decide suicidarse, pero que es “salvado” al final del cuento por esa mujer de la limpieza que le ofrece un rayo de esperanza. Antes de llegar al trágico desenlace que todos los lectores están esperando, el momento en que encaramamos a nuestro personaje a la ventana, listo para lanzarse por ella, tendremos que haber “sembrado” la novela de estas pequeñas pistas o indicios, que podrán ir desde:

4.3.6.1.2. *Elementos de tipo visual.*

- Repartir a lo largo de la novela gran abundancia de color rojo —indicio de sangre, muerte— en las descripciones.

- Presentar al principio de la novela uno o varios objetos —cosas— “cargados” de significado, tales como una pistola, una cama de hospital, un féretro; cualquier objeto que podamos después recoger en el desenlace de nuestra historia y que signifique algo relacionado con la muerte (o con cualquiera que sea el tema de nuestro relato). Por ejemplo, en el caso del hombre suicida, en el planteamiento podemos informar de que el protagonista trabaja en una

farmacia, y de que esa misma mañana estuvo preparando un fuerte fármaco (objeto) muy venenoso para un enfermo de corazón.

4.3.6.1.3. Elementos de tipo argumental.

Nuestro argumento contendrá acontecimientos, sucesos, escenas que anticipen de algún modo lo que va a suceder al final. Siguiendo con el ejemplo de nuestra historia del suicida, haremos que suceda que el protagonista sea farmacéutico y trabaje con drogas y venenos y no cualquier otra cosa (como humorista o camarero). De la misma manera, haremos que tenga que entregar de vez en cuando algún pedido en uno de los más altos edificios de la ciudad, desde donde la altura puede tentarle.

4.3.6.1.4. Elementos de tipo emocional o psicológico (relativos al personaje).

El carácter del personaje estará siempre a tono con los acontecimientos que van a suceder más tarde. En nuestra historia, el protagonista será un tipo introvertido y pesimista, y no extrovertido y optimista, de forma que su propia psicología nos anticipe ya lo que va a suceder después. Esto es lo que hemos denominado la *pezuña* del personaje.

4.3.6.1.4.1. LA PEZUÑA DEL PERSONAJE

El modo en que se articula el cambio de un personaje no puede ser súbito ni forzado ni artificial. En la realidad, las personas evolucionan en virtud de las variaciones pequeñas y progresivas de ciertos rasgos de su carácter, pocos, a decir verdad.

Aquí es donde intervine lo que yo llamo “la pezuña”. La pezuña sería un rasgo del carácter de personaje que se contrapone al signo de su carácter general. Como consecuencia de esta oposición, el personaje puede resultar contradictorio, debido a que ese rasgo no está en demasiada sintonía con su carácter general.

Por ejemplo, tomemos un personaje que es decididamente arrojado, con iniciativa. Normalmente se conducirá siempre así en cada una de sus acciones, y sus decisiones serán acordes con esta falta de temor.

Sin embargo, todos sabemos que nadie es completamente “cabal”, que todos tenemos alguna debilidad, algún defecto, que, en ocasiones, hace que se tambalee ese “carácter general”, provocando resultados contradictorios.

Nuestro personaje arrojado, en su infancia, fue el segundo hijo y el menos predilecto de su madre. Como consecuencia de ello, le ha quedado cierto rasgo de comportamiento

envidioso hacia su hermano. Esta peculiaridad se manifestará en forma de comportamiento cuando se encuentre junto a él, haciendo que se transforme delante de su hermano en un ser un tanto mezquino, cobarde y falto de autoestima. Pero, más allá, puede que, en situaciones similares (frente a un compañero de trabajo que despunta más que él, frente a una pareja con más éxito profesional, frente a un adversario que va ganando en un partido de tenis), desarrolle automáticamente la misma actitud y los mismos sentimientos que frente a su hermano sin ser, en la mayoría de las ocasiones, consciente de ello. Y puede que todo esto le haga resultar contradictorio a ojos de los demás personajes, y del lector.

La pezuña, además de aportar verosimilitud al personaje, que aparece caracterizado como una persona real, contradictorio e imperfecto, sirve para poder articular mejor su transformación.

Tomemos el texto del guión de “La reina de África”, de John Huston. En él, el señor Allnutt, además de ser el “galán” de la historia, su protagonista, y de poseer por ello unas cualidades positivas, es sin embargo un borracho, y lo que en la ideología norteamericana se conoce como un perdedor. Son estos rasgos, su pezuña, los que van a permitir que se pueda ir poco a poco articulando su cambio: de ser un hombre solitario y cínico, descreído, a ser un hombre enamorado, con algo en que creer. Si no fuera porque es un borrachín, lo cual le hace perder la voluntad y quedar a merced de “los otros”, no habría accedido a la petición de Rose, la coprotagonista de la historia, de torpedear el barco de la marina alemana, Louisa. De no haber sido un perdedor, no habría podido sentirse atraído por una mujer a la que *los otros hombres habían despreciado*, en palabras de su propio hermano, una solterona feucha y desamparada. Si no hubiera sido cínico, no habría mostrado tanta indiferencia ante el enemigo, ante sus balas, etc.

De la pezuña no se habla explícitamente como de los otros rasgos de caracterización del personaje. Debemos hacerla “visible” paulatinamente, sin nombrarla directamente. De hecho, el lector tiene que ir descubriéndola casi sin darse cuenta, a medida que va desplegándose el cambio del personaje ante sus ojos.

Por ello, para construirla, nos serviremos de las acciones y de las relaciones con los otros personajes, más que de la mención de ese rasgo de carácter “pezuñesco” del personaje.

Es muy importante que los elementos de anticipación y cumplimiento cumplan sus respectivas funciones. Esto significa que todas las anticipaciones deben cumplirse en algún

momento posterior. Nada o casi nada de nuestro relato debe estar escrito porque sí, y si nos fijamos en alguna buena novela, veremos que cada episodio cumple un propósito específico y que no está puesto al azar: nos informa de algo en ese preciso momento, proporcionándonos un dato que necesitábamos ahora; o por el contrario, nos da una información que puede parecernos casual en el momento en que se nos da, pero que revelará su verdadera importancia para la historia más tarde.

4.3.5.2. MOTIVOS RECURRENTES

Los motivos recurrentes son elementos que sirven para “recordarnos” cuál es el tema de nuestra historia. Los motivos no suelen hacer avanzar la historia, no suelen referirse al argumento en sí. Lo que hacen los motivos es concentrar la atención del lector sobre el tema de la historia.

Por ejemplo, en “El gran Gatsby” son motivos recurrentes los objetos de lujo, los signos de ostentación, las casas, los coches, los trajes, etc.

Para que un motivo recurrente surta su efecto, es decir, recordarnos el tema cada vez que aparece, convocarlo, contribuir a su fijación en la mente del lector, es necesario que aparezca varias veces, es decir, que sea recurrente. Si sólo lo mencionamos al principio del cuento, o una vez antes del final, jamás centrará la atención del lector sobre él.

En realidad se pretende que el motivo se convierta, cada vez que aparece, en una especie de anticipación. Cuando el lector lee “gran mansión”, sabe que la historia va a hablar de algún aspecto ostentoso y superficial del protagonista, de su vida o de lo que la rodea. De modo que esta expectativa del lector es producida por la anticipación: cada vez que el lector lee gran masión, espera que suceda o se le cuente algo sobre la auténtica realidad de Gatsby, su deseo, su pérdida, su soledad.

4.3.5.3. REPETICIÓN Y CONTRASTE

La repetición es un recurso que consiste en repetir cualquier elemento de nuestro texto a lo largo de la novela. Este elemento puede ser una idea, una palabra, una escena o una imagen. El propósito es hacer que la atención del lector no decaiga, es decir, concentrarla, dirigirla, enfocarla sobre la idea que queremos resaltar en nuestro texto.

Por ejemplo, si queremos escribir una historia sobre un personaje indeciso no basta con decir que lo es. Debemos repetir una y otra vez de varios modos que se trata de un personaje indeciso. En primer lugar, podemos presentarlo en la cola del supermercado sin

decidirse a descartar uno de los productos de su bolsa cuando el dinero no le llega para pagarlo todo. Después podríamos presentarlo en medio de una pelea entre su madre y su mujer, sudoroso, mientras ellas esperan que se decante por una de las dos. Después podríamos contar cómo deja escapar una oportunidad en la oficina por no decidirse a actuar, y cómo, más tarde, su jefe le recrimina esta falta de carácter y lo castiga, degradándolo a la ocupación de hacer fotocopias en el piso de abajo. Si enganchamos debidamente estas informaciones repetitivas a lo largo del argumento, lograremos orientar la atención del lector hacia la idea que queremos que se fije bien en su cabeza: la de que el protagonista es indeciso.

El contraste, al igual que la repetición, también contribuye a centrar la novela sobre la idea que queremos desarrollar, pero en este caso, el procedimiento del contraste actúa de manera distinta. Por medio del contraste centramos primeramente la atención del lector sobre un elemento para, un poco más tarde, hacer que el lector lo recuerde mostrando su contrario.

Por ejemplo, en “El gran Gatsby”, al centrare la atención del lector sobre los valores que Gatsby otorga al lujo y la ostentación —mostrando cómo los utiliza para atraer a Daisy, cómo y con qué cuidado la trata, creyendo que son estas cosas las que ella necesita para quererle, creyendo que era esto lo que a él le faltaba—, comprendemos mucho más el dolor y el golpe que recibe cuando ella, a pesar de todo, sigue renunciando a él.

Por medio del contraste el escritor puede mostrar de manera mucho más evidente el cambio y la transformación que toda historia debe desarrollar. Al jugar con elementos opuestos se permite al lector realizar sus propias conexiones entre las diferentes partes de la historia, entre los diferentes “antes” y “después”. Hace posible que el cambio se haga gráfico, palpable, manifiesto a través de los múltiples contrastes de los que podemos hacer uso. Podemos contrastar unos personajes con otros, un personaje consigo mismo a lo largo de su propio cambio, podemos contrastar escenas y situar un entierro junto a una escena de cama a continuación, si lo que queremos es centrar la atención del lector sobre la fugacidad de la vida y la importancia en ella, pues, de los pequeños momentos de placer. También podríamos situar un personaje pesimista junto a otro de gran determinación y alegría en una divertida fiesta, si quisiéramos resaltar el sentimiento de “fuera de lugar”, de “desplazado” de alguien como el primero.

En definitiva, la vida está llena de estos contrastes, por lo cual, servirse de ellos le proporciona verosimilitud a la historia.

4.3.7 EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO

La novela puede ser analizada como un todo formal, en oposición a un significado o estructura profunda. Analizar la novela como un conjunto de enunciados (frases) que, en conjunto, conforman un todo (historia), puede ayudar a comprender mejor cómo dar cuerpo a la estructura interna de un relato.

Para llevar a cabo este análisis, siguiendo a Barthes, clasificaremos los enunciados de la novela según la función que realizan en esa gran estructura que es el relato. Estas categorías se dividen en dos grandes clases: Funciones e indicios. Algunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares), mientras que otros son marcadamente “indiciales” (como los relatos psicológicos); entre los dos polos se da toda una gama de formas intermedias. Sin embargo, dentro de cada una de estas dos grandes clases es posible determinar dos subclases de unidades narrativas.

4.3.7.1 FUNCIONES

Dentro de las funciones no todas las unidades tienen la misma importancia: algunas son verdaderos “núcleos” de la novela, mientras que otras sirven sólo para rellenar el espacio entre dos de estos núcleos. Veámoslo.

4.3.7.1.1 *Núcleos*

Son frases que enuncian una transformación, un cambio importante en la historia o en los personajes. Suelen coincidir con los puntos de giro. Por ejemplo: no es un núcleo que el protagonista de “Casa tomada” de Cortázar (leerla) vaya a la librería a ver si han traído más libros franceses. Ese acontecimiento no provoca ningún cambio importante en la historia, ni en los personajes. Sin embargo, sí es un núcleo que de repente una noche él escuche ruido tras la puerta de roble y la cierre con llave; o quemás adelante escuche ruidos nuevamente en la cocina y como consecuencia tenga Irene y él que abandonar la casa. Estos dos sucesos transforman tanto a los personajes (varía su comportamiento—actitud—pensamientos—sentimientos), como a la historia a partir de ese momento.

4.3.7.1.2 *Catálisis*

Son frases que enuncian acciones, acontecimientos, los cuales llevan de un núcleo a otro. Por ejemplo: Irene y su hermano se quedan en este lado de la casa, cuando entran en la cocina o el baño (que lindan con la parte tomada de la casa) hacen ruido para no oír lo que ocurre al otro lado, tienen dificultad para dormir por las noches: ella tiene pesadillas, él se

agita en la cama hasta tirar las sábanas al suelo. Todas estas frases que enuncian acciones que nos conducen desde el primer núcleo (cuando él oye el primer ruido y cierra la puerta de roble con llave) hasta el segundo núcleo (cuando oye los ruidos por segunda vez y han de salir de la casa). Que Irene le pregunte si le gustaría punto que ha inventado es una catálisis, sin embargo, que él se levante a cebar la pavita del mate y no pueda entrar en la cocina no es una catálisis, sino un núcleo.

4.3.7.2 INDICIOS

Las unidades que integran esta segunda categoría narrativa tienen en común una cosa: su significado no es independiente del resto del relato, es decir, para saber lo que significan tenemos que servirnos del contexto, porque los indicios son una categoría metafórica, cuyo segundo término está implícito, escondido en el episodio o en el cuento, y que termina de completarse a nivel de los personajes o de la narración. Por ejemplo, el dato de que los protagonistas de “Casa Tomada” viven juntos no significa lo mismo si no sabemos que en la historia se trata de una pareja de hermanos. El dato de que la casa es grande y ha contenido a toda una saga durante generaciones no es un simple dato cuando vamos viendo que se trata de una casa posiblemente encantada o extraña. Sin embargo, también entre los indicios es posible distinguir entre indicios propiamente dichos, e informantes.

4.3.7.2.1. *Indicios*

Son frases que proporcionan información acerca de las cualidades de la acción o de los protagonistas. Remiten a un carácter, un sentimiento o una atmósfera que la historia sugiere, o incluso a una filosofía. Por ejemplo, todo lo que se dice sobre el aspecto de la casa, sus habitaciones, su historia, son indicios. La historia no es la feliz narración de un día de boda, sino el tétrico relato de una relación aislada, solitaria, casi incestuosa entre dos hermanos en una casa que está habitada por fantasmas. Decir que la hermana se despertaba en el silencio de la noche con pesadillas y que su voz era la voz de una estatua o papagayo, que salía del sueño y no de la garganta, es dar el indicio de una noche llena de asechanzas, temores, y esto mismamente constituye el indicio psicológico que remite al clima angustioso de una acción venidera, que aún no se conoce (el susto final, el desenlace). Los indicios siempre tienen significados implícitos. Los indicios, dice Barthes, implican una actividad de desciframiento (quieren decir algo más de lo que parece), con ellos el lector va aprendiendo algo más sobre el carácter del personaje o la atmósfera de la acción.

4.3.7.2.2 *Informantes*

Son frases que sirven para identificar al personaje o a la acción, para situarlos en el tiempo y en el espacio. Los informantes no tienen significados implícitos. Son datos puros y proporcionan un conocimiento ya elaborado que el lector no tiene que descifrar ni poner en relación con otras partes de la historia. Son informantes las frases con que Cortázar describe a los hermanos, cómo eran, su edad, su biografía; aquellas otras donde da noticia del espacio, de la casa, del momento del día en que se encuentran.

Núcleos, catálisis, indicio e informantes son las clases en que se pueden distribuir las unidades del nivel funcional (frases) de la novela. Sin embargo hay que hacer dos observaciones:

1. En primer lugar, una unidad puede pertenecer al mismo tiempo a dos clases diferentes, es decir, algunas unidades pueden ser mixtas. Por ejemplo: Irene teje un chaleco gris (sentada como siempre en el salón de la casa) es una acción que puede servir de catálisis para el siguiente núcleo (el de que, estando en la casa los dos, un día oyen ruidos en la parte de allá), pero es también el indicio de una atmósfera determinada (aislamiento, familia, encierro, autosuficiencia, cuidado mutuo).

2. Las catálisis, los indicios y los informantes tienen en común que su número puede ser mucho mayor que el de núcleos dentro del relato, cuyo número y distribución debe responder a una lógica (Planteamiento—Núcleo—Nudo—Núcleo—Nudo—Núcleo—Desenlace). Los primeros son expansivos, tienden a proliferar, mientras que núcleos propiamente hablando suele haber dos (en el caso de los cuentos) o tres (en las novelas, guiones de cine, etc). Una vez levantada la armazón de los núcleos, las otras categorías vendrían a rellenarlo en número y forma libre

Sin embargo, es corriente que cometamos errores al escribir, y los relatos no tengan este equilibrio óptimo, no estén sostenidos por una estructura equilibrada. Estos errores suelen ser:

Sobreabundancia de informantes. Los informantes son datos puros que no contienen ningún significado implícito ni arrojan ninguna expectativa acerca del próximo núcleo, por lo tanto, en demasía, constituyen verdaderos lastres que ralentizan la historia.

Escasez de catálisis. Las catálisis son acciones que rellenan los huecos entre un núcleo y otro, es decir, conducen de uno a otro. Cuando no hay suficientes, da la sensación de que en la historia no sucede nada, no hay acción, y por lo tanto puede llegar a aburrir.

Ausencia de núcleos. Los núcleos son imprescindibles en la historia. Como ya sabemos, los núcleos se corresponden con los puntos de giro. En una historia debe haber siempre como mínimo dos: primer punto de giro, o enunciación del conflicto, y segundo punto de giro o paso al desenlace y resolución). Si alguno de ellos no tiene lugar, no habrá historia, no habrá huecos que rellenar mediante catálisis y no habrá indicios que proporcionar, pues se puede decir que en la novela, sin núcleos, no pasa nada.

Podríamos dibujar un gráfico en el cual, el eje de horizontal de las abscisas sería la línea espaciotemporal donde tienen lugar los núcleos. Entre un núcleo y otro están situadas las catálisis y los informantes. Este eje también es llamado diacrónico o denotativo; todo lo que hay en él sucede en el tiempo o espacio. En el eje vertical de las ordenadas están situadas esas frases “indicios” que informan sobre alguna cualidad, carácter o atmósfera en el que tiene lugar la correspondiente catálisis, núcleo o informante. Lo que hay en este eje no “sucede”, sino que alude a algo que sucede, es una propiedad o característica de lo que sucede, por eso se le llama también eje sincrónico o connotativo.

Al trazar la línea que une los puntos, se forma un área que da idea de la profundidad o dimensión que la novela adquiere cuando está equilibrado en los dos ejes (pensemos en un relato sin indicios, o sin núcleos).

4.3.8. TRABAJANDO

4.3.8.1. PROPUESTAS SOBRE EL MATERIAL TEÓRICO

¿Recuerdas la historia que tuviste que resumir en la primera propuesta de trabajo? Bien, si no lo hiciste, este es el momento de hacerlo. Una vez que tengas la historia, compón el esquema de puntos de giro y comprueba que tiene una buena estructura. Para asegurarte de ello, comprueba que tu esquema se parezca a este:

1º P. G positivo — 2º P. Giro negativo — 3º P. Giro positivo
(+) (—) (+)

O bien, a este:

1º P. G negativo — 2º P. Giro positivo — 3º P. Giro negativo
(—) (+) (—)

4.3.8.2. PREGUNTAS SOBRE LAS LECTURAS

La novela con la que trabajaremos este mes es *El extranjero*, de Albert Camus.

En esta novela corta, disponemos que una buena muestra de organización estructural de la historia, es decir, un ejemplo de buena trama. Léela con atención y trata de realizar alguno o todos de los ejercicios que proponemos a continuación:

1. Elabora un pequeño esquema, como el proponemos en el tema de este mes, localizando en la novela de Camus los puntos de giro de la historia.
2. Localiza en la novela algunos de los elementos unificadores de la estructura: anticipaciones, cumplimientos, motivos recurrentes, etc.

Por otra parte, también es importante ir practicando con el personaje, por lo que, además de las cuestiones sobre la novela, trata de llevar a cabo el siguiente ejercicio sobre la pezuña del personaje:

He aquí una lista de “pezuñas” para el personaje. Como veréis, en ningún caso se menciona el nombre exacto de ese rasgo pezuñesco, sino la situación que la provoca o la provocó en el pasado (en la mayoría de los casos).

De ese modo, se trataría de idear una suerte de “Historia B”, correspondiente al personaje (de su pasado o su presente reciente), y que habría que “ensamblar” en la novela junto al relato de la ya conocida “Historia A”.

Cada uno elegirá una de estas pezuñas, la que crea que más se ajusta su personaje, y esbozará su Historia B, la historia de esa pezuña.

La pezuña del personaje es:

1. De pequeño, quedó sordo al arrojarse a un lago helado para salvar a su hermano de morir ahogado.
2. Su padre era alcohólico y maltrataba a su madre, como consecuencia de lo cual él a veces también es violento.
3. No ha salido aún “del armario”, pero le torturan ciertos sentimientos contradictorios acerca de su identidad sexual.
4. Tuvo una madre posesiva que lo vigiló y coartó. Ahora es fóbico al compromiso.
5. Es alcohólico y ludópata. Inventa por qué.
6. Se siente atraída hacia hombres que la hacen sufrir. Inventa por qué.

4.3.8.3. BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Barthes, Roland, y otros. Análisis estructural del relato. Madrid, Ediciones Coyacán México. 1998.
- Seger, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones Rialp, Madrid, 1994.
- Aristóteles. Poética. Icaria editorial, Barcelona, 1997.
- Genette, Gerard. Ficción y dicción. Editorial Lumen, Madrid, 1994.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Editorial Cátedra, Madrid, 1994.
- Garrido, Antonio. El texto narrativo. Editorial Síntesis, Madrid, 1994.
- Gardner, John. El arte de la ficción. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.
- Mainer, José Carlos. La escritura desatada. Temas de hoy, Madrid, 2000.
- Robert, Marthe. Novela de los orígenes y orígenes de la novela. Editorial Taurus, Madrid, 1973.
- Diez Pacheco, Belén; Cruz Martínez, Juan. Metodología para el comentario de textos literarios y no literarios. Editorial Alba, Madrid, 1987.
- Pacheco, Carlos; Barrera, Linares, Luis (Comp). Del cuento y sus alrededores. Editorial Monte Ávila, Caracas, 1992.
- Chandler, Daniel. Semiótica para principiantes. Abya– Yala Editores, Quito, 1999.
- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1997.
- AA.VV. Psicoanálisis y crítica literaria. Editorial Akal Bolsillo, Madrid, 1981.
- Forster, E.M. Aspectos de la novela. Editorial Debate, Madrid, 1995.
- Rubio Martín, María; De la Fuente, Ricardo; Gutiérrez, Fabián. El comentario de textos narrativos y teatrales. Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1994.
- Highsmith, Patricia. Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.
- Le Guern, Michel. La metáfora y la metonimia. Editorial Cátedra, Madrid, 1990.
- Bradbury, Ray. Zen el arte de escribir. Editorial Minotauro, Barcelona, 1995.
- Rodari, Gianni. Ejercicios de fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Rodari, Gianni. Gramática de la fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996

- Zapata, Ángel. El vacío y el centro. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2002.
- Zapata, Ángel. La práctica del relato. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.
- Queneau, Raymond. Ejercicios de estilo. Cátedra, Madrid, 1999
- Vargas Llosa, Mario. Cartas a un joven novelista. Ariel/Planeta, Barcelona, 1997
- Fdez González, Ángel Raimundo; Hervás, Salvador; Báez, Valerio. Introducción a la semántica. Cátedra, Madrid, 1989
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Fundamentos, Madrid, 1981
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacán, México D.F, 1998.
- Spang, Kurt. Géneros literarios. Síntesis, Madrid, 2000.
- Goldberg, Natalie. El gozo de escribir. Los libros de la liebre de marzo, Barcelona, 1997.
- Kundera, Milan. El arte de la novela. Tusquets, Barcelona, 1994.
- Kohan, Silvia Adela. Cómo escribir relatos. Plaza y Janés, Barcelona, 1999.
- Páez, Enrique. Escribir. SM, Madrid, 2003

4.4 FICHA 4: LA DIMENSIÓN SEMÁNTICA DE LA NOVELA. LAS DOS TRAMAS.

Como hemos ya avanzado, se puede decir que toda historia está constituida por dos tramas: la trama principal y la trama secundaria o subtrama emocional.

Se puede decir que la trama principal (o narración principal) desarrolla la línea de acción de la historia. Es la encargada de contar el argumento, de desplegarlo y conducirlo por medio del relato de acontecimientos, construcción de escenas, diálogos, etc.

La trama secundaria, en cambio, ilustra y da cuerpo al tema, a la parte no accional, sino emocional de la historia. Toda historia tiene un tema, ya lo dijimos, cuenta algo que responde a la pregunta de: ¿de qué trata esta historia, de amor, de culpa, de envidia? El tema es ese algo de orden emocional, metafísico, moral o intelectual que también cuenta una historia. La forma narrativa proporciona un camino específico por donde llevar esa idea: la trama secundaria o subtrama emocional. La trama secundaria es la encargada de desarrollar el tema en el relato.

Ambas, trama y subtrama, se entrecruzan, se implican y se apoyan a lo largo del relato, de forma que cualquiera de las dos funcionando en solitario daría como resultado un texto incompleto y deficiente; plano y sin profundidad, en el caso de quedarnos únicamente con la trama principal; o bien, por el contrario, estático, vago y sin acción, si sólo nos quedásemos con la trama secundaria.

Probablemente sea en el cine donde mejor se vea la actuación conjunta de las dos tramas en el texto narrativo. Un buen ejemplo puede ser “Solo ante el peligro”, de Fred Zinnemann. A comienzos de los años cincuenta en Hollywood, el western deja de ser un género de pura acción para, a través de un baño psicológico, adquirir un tono intimista que da entrada a una mucho más profunda problemática. En “Solo ante el peligro” asistimos a una inquietante trama de acción, repleta de movimiento y tensión narrativa, en la que el sheriff Will Kane debe enfrentarse a la inminente llegada de una banda de forajidos, mientras es paulatinamente abandonado por los miembros de su comunidad, sus amigos, e incluso su esposa. Paralelamente, la historia desarrolla el tema de la insolidaridad, del miedo de una comunidad entera a enfrentarse al peligro que viene a amenazarlos y que hace que un hombre solo se vea abandonado a su suerte.

Se ha dicho que un texto narrativo no puede existir sin acciones, sin argumento, y es verdad. Pero también es verdad que sin una dimensión más profunda, sin un tema, sin una

idea que subyazca bajo toda esa acción, que le sirva de apoyo e incluso la justifique, un texto narrativo sería poco más o menos que una mera crónica.

A veces, lo más importante de una historia es su trama principal, como ocurre por ejemplo en “La isla del tesoro”. En este tipo de historias lo más importante es la acción principal, si encuentran o no el tesoro, y las vicisitudes y aventuras que suceden a los personajes mientras tanto.

En cambio, hay otras historias donde el argumento es un mero trámite, un somero almacén donde ir trabando la subtrama emocional, como por ejemplo en, “El último faquir” de Luis Sepúlveda. O esa otra tan conocida en la que el personaje hace el nimio movimiento de mojar una simple magdalena, y eso da lugar a un larguísimo análisis acerca de su pasado.

Cuando en una historia hemos de contar una peripecia, un argumento, entonces hemos de trabajar en la trama principal. Cuando, lo que interesa es explorar una relación amorosa, o de odio, la “búsqueda de uno mismo”, la culpa por haber matado, el sentimiento de abandono por parte de un hijo, de un padre anciano, etc, entonces, es la trama secundaria (subtrama emocional) el camino que se utiliza para hacerlo.

4.4.1. LA SUBTRAMA EMOCIONAL

Como dice Linda Seger en su magnífico libro sobre la escritura de guiones, la función principal de una trama secundaria es “dar dimensión” a la historia. La trama secundaria es la que realmente conduce el tema y da profundidad a la historia, de forma que ésta no sea una simple anécdota, una narración lineal guiada por la mera enumeración de acciones.

Las tramas secundarias pueden tratar de cualquier asunto. Casi siempre son historias de amor, desamor, culpa, celos, odio, miedo, que revelan dimensiones adicionales de los personajes. Algunas veces tratan temas individuales importantes: la identidad, la integridad, la avaricia, el amor, o el “encontrarse a uno mismo”. En otras ocasiones una trama secundaria puede desvelar cosas acerca del personaje, como su vulnerabilidad, su grandeza, su mezquindad, su avaricia. Por ejemplo, en “Amado monstruo” de Javier Tomeo, tenemos una historia en la que el protagonista asiste a una entrevista de trabajo donde trata de presentar una buena imagen al entrevistador, quien, por su parte, debe descubrir si el candidato es apto o no para el puesto. Sin embargo, a medida que los dos empiezan a hablar, cuando están inmersos cada uno en el discurso del otro, sale a relucir el talón de Aquiles de ambos.

La trama secundaria es también donde se ven casi siempre reflejadas las metas de un personaje, sus sueños, sus deseos. Tal como Seger lo expresa de manera tan elocuente: “Es

como si el personaje estuviera demasiado ocupado ‘haciendo’ la trama principal, como para decirnos algo acerca de sí mismo. La línea argumental secundaria (subtrama emocional) da al personaje ocasión para relajarse, soñar, desear o pensar en algo más profundo.”

A través de la trama secundaria se construye por lo general la transformación psicológica de los personajes. Podemos dar, paso a paso, la evolución de su identidad, o de su seguridad y confianza en sí mismos. La trama secundaria ilustra cómo cambia y por qué, el personaje.

A veces ocurre que la trama secundaria es la más importante de la historia. En “El último faquir”, por ejemplo, la trama principal es muy liviana, casi inexistente (la enumeración de unas cuantas situaciones pasadas juntos), no hay apenas hilo de acción principal. Pero la trama emocional de la amistad del narrador hacia el faquir hace de la historia algo único y especial. Es lo que realmente nos interesa y más nos conmueve.

Pensemos en “La Odisea”. La trama principal es una historia de guerra: el regreso al hogar después de la victoria. La trama secundaria presenta la entrañable relación entre Penélope y Ulises (en la distancia, a través del tapiz que se teje y desteje), entre Telémaco y su madre, entre Ulises y Afrodita, entre Circe y Ulises, o entre los pretendientes y Penélope. A través de la trama secundaria se desarrolla la transformación de los personajes, cómo se descubren los unos a los otros, como van intercambiando sus papeles y como van modificándose y apareciendo nuevos sentimientos entre ellos. Esto es lo que más se recuerda de la obra.

4.4.2. LA ESTRUCTURA DE LA TRAMA SECUNDARIA

Una trama secundaria puede tener distintos grados de desarrollo. Puede ir desde la historia más sutil y levemente sugerida por medio tan sólo de indicios, hasta la más explícita y estructurada. Quizá en textos tan breves como el cuento corto no haya espacio suficiente para una gran articulación de la trama secundaria, y por eso es más común recurrir a los indicios. Sin embargo, al igual que ocurre con la trama principal, si la extensión del texto lo permite — en un cuento largo, por ejemplo, de entre quince y ochenta páginas—, las tramas secundarias también pueden tener su estructura: su planteamiento, su nudo y su desenlace, y en este caso la trama secundaria se desarrollará más que por simples indicios.

Es posible, por ejemplo, contar la historia de Leo, un divorciado que busca piso para poder atender a sus hijos los fines de semana. La trama principal será esta, pues, la búsqueda de un nuevo piso para rehacer la vida. Entretanto, Leo conoce a una peluquera cuando va a

cortarse el pelo con la que inicia sin querer una extraña relación: le gustaría pasar un rato agradable con ella, pero no quiere enamorarse otra vez.

La trama principal tendrá:

Planteamiento: Leo se acaba de divorciar y le han dado la custodia de sus dos hijos a su mujer.

Primer punto de giro: Necesita buscar un nuevo piso para atender a sus hijos los fines de semana que le toquen.

Nudo: Búsqueda del piso que mejor se ajuste, pero ninguno es el mejor: unos están en barrios demasiado burgueses, familiares, otros son demasiado pequeños para él y sus hijos.

Segundo punto de giro: El primer fin de semana que le tocan sus hijos no ha encontrado piso aún, y debe acudir a su amiga Ana.

Desenlace: Encuentra un piso que se ajusta: el piso de Ana, su amiga peluquera.

La trama secundaria (subtrama emocional) tendrá:

Planteamiento: Leo conoce a Ana en la peluquería. Le corta el pelo y le hace un trasquilón, por lo que le invita a un café como disculpa.

Primer punto de giro: Quedan para cenar y ella le invita a su piso, donde hacen el amor.

Nudo: Él no quiere una relación complicada con nadie más. No quiere enamorarse, pero se va dejando llevar.

Segundo punto de giro: Aún no ha encontrado piso por lo que sus hijos y él tienen que quedarse a pasar el primer fin de semana en casa de Ana.

Desenlace: Los niños se llevan bien con Ana. Ella le da una llave del piso.

Los puntos de giro de la trama secundaria servirán para dar mayor consistencia a los de la trama principal. Los desenlaces de ambas se apoyarán, y a veces incluso “querrán decir” lo mismo (quedarse a vivir en el piso de Ana, quiere decir lo mismo que haber perdido el miedo a enamorarse una vez más).

Veamos un ejemplo de trama secundaria muy evidente y elaborada. El ejemplo está tomado de Linda Seger. En su libro, ella analiza el funcionamiento de las dos subtramas de la película “Único testigo”.

“Único testigo, utiliza la subtrama de forma singular en el segundo acto. La trama principal gira en torno a la cuestión central: “¿Conseguirá John atrapar al asesino?” Es el

argumento que impulsa la película. Sin embargo, la trama secundaria de la relación entre John y Raquel se convierte en el centro del segundo acto. Después, en el acto tercero, regresamos a la trama principal hasta el tiroteo final entre John, McFee y Paul. La trama de John y Raquel en *Único testigo* tiene una estructura clara, al igual que la trama principal de la película. El planteamiento se produce, en el primer caso, cuando John y Raquel se encuentran. El primer punto de giro tiene lugar al principio del segundo acto, cuando Raquel cuida de John y cambian sus sentimientos mutuos. El desarrollo de la trama secundaria continúa durante el segundo acto, a medida que progresa la relación entre ambos, en el desayuno, en el baile y en la construcción del granero. El segundo punto de giro tiene lugar cuando se besan, lo que eleva la tensión de su relación Y suscita, de nuevo, la cuestión central de la trama secundaria: “¿Permanecerán juntos John y Raquel?” El clímax tiene lugar cuando John arroja su arma por salvarle la vida, y la resolución cuando le dice adiós.

“En esta trama secundaria, los puntos de giro tienen lugar inmediatamente después de los de la trama principal. Si tuviéramos que hacer un esquema de la trama principal (historia A) Y de la trama secundaria (historia B), podríamos esquematizarla así:

Planteamiento: A) El asesinato. B) Encuentro de John y Raquel.

Primer punto de giro: A) Tiroteo en el garaje. B) Raquel cuida de John.

Segundo punto de giro: A) John golpea al gamberro. B) John y Raquel se besan.

Desenlace: A) Paul es capturado y regresa a casa. B) John salva a Raquel y le dice adiós.”

Sin embargo, incluso cuando la subtrama emocional o secundaria está dada sólo por medio de indicios, ha de mantener cierta estructura. Veámoslo. Vamos a analizar un ejemplo de trama secundaria más sutil. En el cuento de Carver “Tanta agua tan cerca de casa”, el marido de la protagonista, Stuart, sale de pesca con unos amigos al río Naches, donde descubren el cadáver desnudo de una joven. Sin embargo, están demasiado lejos del coche como para volverse, y prefieren pasar el fin de semana junto al “cuerpo”, antes que ir a dar la noticia a las autoridades de la comunidad.

La trama principal gira en torno a este hecho:

Planteamiento: Stuart y sus amigos van de pesca

Primer punto de giro: Encuentran un cadáver en el río, pero deciden no avisar hasta la vuelta.

Nudo: En la comunidad se produce cierto revuelo por el hecho de unos individuos hayan sido capaces de pasar el fin de semana en compañía del cuerpo muerto de una joven y no volver a avisar enseguida como era su obligación.

Segundo punto de giro: Ella acude al entierro de la joven.

Desenlace: Stuart actúa como si no pasase nada.

Mientras, la trama secundaria (subtrama emocional) se va urdiendo en torno al extraño sentimiento que va creciendo dentro de la protagonista hacia su marido:

Planteamiento: Ella está a gusto en su matrimonio (Indicio: por la noche ella “se vuelve hacia él y abre las piernas”).

Primer punto de giro: Stuart le cuenta el suceso. Ella no lo entiende (Indicio: él dice: “estaba muerta, ¿no?”, y ella dice: “esa es la cuestión”).

Nudo: De alguna manera le fascina/atormenta el hecho de que su marido pudiera quedarse junto al cuerpo de la chica muerta como si nada. Ella misma se siente identificada con la muerta, con el cuerpo ahogado (Indicio: “Miro al arroyo. Estoy en él, con los ojos abiertos, boca abajo, mirando el fondo, muerta”), y eso hace que vaya distanciándose de él (Indicios: “He estado pensando, acostada en mi lado de la cama, a un extremo, lejos de sus piernas velludas” “Por la noche me hago la cama en el sofá...”).

Segundo punto de giro: Acude al entierro de la chica.

Desenlace: El entierro le da la ocasión de pensar más sobre la muerte. ¿Está muerta ella? ¿Es por eso que se deja hacer el amor por su marido, como una muerta? ¿O porque quiere sentirse viva? (Final abierto: varias lecturas)

Como hemos dicho, el cuento utiliza la subtrama emocional de manera muy sutil. Mientras que la trama principal despliega claramente la línea argumental que impulsa y que mantiene la historia en tensión (el hallazgo del cuerpo flotando en el río), la trama secundaria, sin embargo, desarrolla el cambio de actitud que experimenta la protagonista hacia su marido como consecuencia de este hecho. Construida prácticamente por indicios, su evolución es clara, no obstante. En el desenlace, puede decirse que la protagonista prácticamente se ha transformado en una “muerta”, en lo que a su marido se refiere. No lo ve igual, su relación se

ha congelado, “ha muerto”, y ahora es ella quien no hace nada por “avisar” del hallazgo. Ni siente ni padece.

Lo que queda claro es que las dos tramas están ahí para apoyarse la una a la otra, para explicarse mutuamente; la una sin la otra estarían incompletas, y darían un cuento plano y sin sentido.

4.4.3. PROBLEMAS CON LAS SUBTRAMAS

Hay que tener cuidado a la hora de integrar las dos subtramas en una misma historia. Algunos textos fracasan porque fracasa dicha integración. Estos problemas pueden venir de diferentes frentes. Algunas veces la trama secundaria carece de estructura o de indicios suficientemente claros y precisos. Divagan, están poco definidas, y desorientan al lector, de forma que no puede precisar exactamente de qué trata la historia o qué es lo que pasa en el nivel emocional.

Otro problema es la desproporción o la excesiva ambición de la subtrama emocional. Hemos dicho que la subtrama emocional es la encargada de desarrollar el tema y responder a la pregunta de: “¿De qué va la historia, de amor, de amistad, de culpa?” Pero la cosa se complica cuando en la trama secundaria intentamos desarrollar dos temas en vez de uno. El protagonista o la protagonista hacen lo que hacen en la trama principal, y mientras, en la secundaria, se curan un problema de celos a la vez que se reencuentran con su padre, al que no ven desde hace años. Esto provoca los mismos problemas mencionados anteriormente: desorienta al lector, quien no sabe muy bien a qué transformación emocional está asistiendo, y se pierde.

Otras veces los problemas vienen causados por una falta de integración de la trama secundaria en la principal. Aunque la trama secundaria sea buena e interesante para el lector, da la impresión de estar flotando, inconexa, separada del resto de cosas que suceden en la historia.

Hay también historia que tienen problemas porque la trama secundaria no se “inserta” en el momento adecuado. Puede, por ejemplo, desarrollarse por completo al principio, en vez de hacerlo a lo largo de la trama principal, de forma que puedan interferir mutuamente. El resultado podría ser una historia donde, por ejemplo, el protagonista hablara y hablara, durante párrafos, sentado en un sillón, acerca de la extrema e inconsolable nostalgia que siente por su tierra (subtrama emocional); y en la que, tras varias páginas de lamentos, conoce a una mujer que lo enamora y lo trae de vuelta a su tierra, en donde, curiosamente, tampoco

será feliz (trama principal). La trama principal comienza mucho después, cuando estamos convencidos de que nuestra trama secundaria es nuestra trama principal. Esto puede desorientar y sorprender al lector, quien tiene la sensación de haber leído dos historias diferentes.

Pero más común es aún el caso contrario: una trama secundaria que se inserta tarde, a la mitad del nudo o en el desenlace. Ejemplo: Un hombre sufre las de Caín hasta que consigue llegar a una fiesta en casa de un amigo que vive en las afueras. Por el camino le pasa de todo: le roban, pierde el coche, el teléfono, la dirección del amigo. Cuando llega, en la fiesta conoce a la mujer ideal que, en cosa de un párrafo, le da un repasito acerca del peligro de no dejarse llevar por la vida, de ser “tú mismo”, cosa que hace que él “caiga súbitamente en la cuenta” de que tiene razón, y se enamora perdidamente de ella. A esto se le puede llamar también “morcilla”, o, “deme usted cuarto kilo de trama secundaria para añadirla a mi historia”. No, esto tampoco se puede hacer, o el lector tendrá la sensación de que asiste a la obra de un principiante que ni siquiera perdió un poco de tiempo en corregir.

4.4.4. APLICACIONES

Es bueno hacerse preguntas del tipo: “¿De dónde proviene la acción en mi historia?” Lo más probable es que ésa sea la trama principal. Y: “¿Cuál es mi tema? ¿Qué es lo que quiero decir? ¿A través de qué lo quiero decir?” Lo más probable es que ésta sea tu trama secundaria.

Lo segundo es trabajar bien las dos subtramas. Hay que comprobar que la trama principal está bien estructurada —es decir, tiene sus dos puntos de giro, nudo y desenlace, como mínimo—. Después, si se trata de un cuento con suficiente extensión, también habrá que comprobar que la trama secundaria tiene su correspondiente estructura. Si el cuento es corto, entonces será preciso que esté bien connotada a través de suficientes indicios, claros y precisos.

Casi toda historia posee en mayor o menor grado estas dos subtramas, porque casi toda historia dispone de dos ámbitos o planos, está construida en dos órdenes: el de la acción y el de lo abstracto (emocional, ideológico, intelectual, moral), el de lo que se hace y el de lo que se desea, el de lo real y el de lo figurado. Es la misma esencia de la metáfora: término real y término figurado. Conseguir que funcionen las dos tramas de una historia es una de las tareas más importantes y bonitas de escribir. Es hacer metáforas.

4.4.4.1. LA METÁFORA DE SITUACIÓN

Otra forma de construir una historia con dos subtramas, principal y secundaria, es servirse de una metáfora de situación. Un relato, un episodio de la novela, etc., parten siempre de algo pequeño, particular. En el caso de la metáfora de situación, esa “pequeña cosa” de la que parten es una situación completa. De manera que dicha “situación” se convierte pues en el argumento del episodio, en su trama principal.

Demos un pequeño repaso a lo que significa metáfora. La palabra metáfora viene del griego *metaphorá* que significa, traslado.

“La metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que sólo le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente.”

Consiste en establecer una identidad entre dos términos, y emplear uno con el significado del otro, basándose en una relación arbitraria. A uno de los términos se le atribuye la cualidad del otro, con el que no guarda ninguna relación de proximidad (la vejez es el atardecer de la vida).

En los hechos que narra la Historia, o en las noticias del telediario no hay metáfora, hablan siempre de acontecimientos reales, y su misión no es otra que la de proporcionarnos información. Su función es sencillamente denotativa, por eso no hay segundas lecturas, sino la única y precisa de la realidad que se ajusta a los hechos. Sin embargo, los relatos de ficción tienen siempre una intención metafórica, es decir, no es la simple narración de los hechos (denotación), sino la relación de éstos con otros hechos y conflictos que afectan a los personajes, de una manera connotativa, por medio de segundas lecturas, dobles significados, etc, lo que se persigue.

¿Cuántos clases de metáforas hay? En un primer nivel podríamos hablar de metáforas básicas. Son las metáforas a las nos acostumbra la poesía, como por ejemplo, “Castilla varonil”. La cualidad de un término se atribuye a otro. La cualidad de varonil se atribuye a Castilla, como si ésta fuese un individuo. ¿Por qué? Probablemente porque Castilla, en la época de Machado, estaba llena de campesinos adustos trabajando en los campos, y el campo hace pensar en labores como siembra, labranza, todas ellas tareas duras, normalmente desempeñadas por hombres. Por otra parte, “Castilla varonil” nos hace pensar en quien manda (“Castilla machista”).

En las metáforas puras, el término real se elimina, de modo que sólo queda la identificación con el término figurado. Un ejemplo de metáfora pura sería “El roble es la

guerra”. Un término se identifica con otro. Pero, ¿de qué manera se puede llegar a identificar un simple árbol con algo como la guerra, que ni siquiera es un objeto? Bueno, en las metáforas siempre hay algo más que una simple relación de parecido o de proximidad, hay un plus, algo que el escritor ha visto y añade a la mera comparación más obvia. Si Machado identificase “roble” y “pararrayos”, estaría haciendo casi un obviedad. Sin embargo, Machado ve una igualdad entre roble y guerra porque, dice, “el roble dice el valor y el coraje, rabia inmóvil en su torcido ramaje; y es más rudo que la encina, más nervudo, más altivo y más señor”. Cuántas batallas habrán tenido lugar en esos campos que él describe, varoniles, yermos, retorcidos como los robles, al sol. Quizá ese sea el plus para Machado: Castilla es la guerra (no sólo los robles o los hombres).

Las metáforas de segundo nivel son las metáforas de situación. Una Metáfora de situación es igual que la anteriores, con la diferencia de que en ella el término real es una pequeña situación, una escena o secuencia de escenas, que en realidad sustituyen a otra cosa dentro de la historia —normalmente al tema del cuento—. Estas situaciones quieren decir claramente otra cosa. Aluden a algo más importante, significativo, normalmente a algo como los celos, la culpa, la envidia, la ruptura de la pareja, el abandono, etc.

Imaginemos la siguiente historia. Una pareja está a punto de romperse, se deshace. Un día, la mujer llega a casa del trabajo y ve que la nevera se ha roto, y todo lo que contiene se está echando a perder. Se lo dice a su marido, el cual se queda perplejo y no sabe qué hacer. Mientras ella trata de salvar el mayor número posible de alimentos, cocinándolos rápidamente, le propone a él que hagan algo, que vayan ahora mismo a comprar una nevera de segunda mano. Él dice que sí, pero luego vuelve a acomodarse en el sofá. Ella se pinta los labios y decide ir sola. Este es básicamente el argumento de un cuento de Carver, ya lo conocéis, “Conservación”.

Podría decirse que dicha situación (la de la metáfora) significa, en realidad, otra cosa: el tema.

¿Cuál diríamos que es el tema en este cuento? ¿Qué responderíamos a la pregunta: De qué trata el cuento (subtrama emocional)? El tema del cuento es la ruptura, el deterioro de una relación.

Y a la pregunta: ¿Qué pasa en el cuento (trama principal)? Pues que a una pareja con problemas se le estropea el frigorífico. Ella intenta salvar lo que hay dentro y propone comprar uno nuevo. Pero él no hace nada.

Podría decirse que el argumento de la situación con la nevera, el hecho de que un día se rompa, la comida se estropee, nadie haga nada, etc, es la trama principal. Y la trama secundaria la constituye la elaboración del tema: la ruptura, el deterioro de una relación. En la metáfora de situación el término figurado (la historia de la nevera rota) constituye la trama principal, mientras que el término real (el deterioro de la relación) es lo que se elabora en la trama secundaria o subtrama emocional.

Pero, aclarado esto, vamos a ver cómo funciona la metáfora de situación.

Centrémonos en “Conservación”. Tema y argumento parecen ser cosas distintas. El argumento no habla del deterioro de la pareja, sino de la avería de un frigorífico, que ya no sirve para conservar los alimentos. La avería de un frigorífico no parece que constituya, no obstante, uno de los grandes temas de la literatura universal, eso está claro. Sin embargo, es una muy buena metáfora del deterioro de algo: la avería del frigorífico pone en peligro la integridad de los alimentos que contiene; cuando se estropea ya no sirve para lo que está hecho: conservar.

Todo esto se podría muy bien decir también acerca de la relación de pareja —el tema del cuento—: Cuando una relación se estropea, pone en peligro el amor, los sentimientos, de la pareja que la integra. Cuando una relación se estropea, ya no sirve para lo que se fundó: conservar lo que hay en ella, el amor.

Sin embargo, mucho cuidado: Una metáfora de situación no es lo mismo que una alegoría, una especie de fabulación fantástica en la que cada elemento, un símbolo en sí mismo, representa en realidad otra cosa, como el famoso cuento de Borges de “Las ruinas circulares”. En una metáfora de situación, TODA la situación en conjunto significa otra cosa, una cosa con la que comparte alguna cualidad. En el cuento de Carver está claro, esa cualidad común de la historia metafórica y la real, es la imposibilidad de conservación de algo que se ha roto. De hecho el cuento de Carver se titula así: Conservación.

Esta pequeña situación, la de la nevera rota, se convierte pues en el elemento constitutivo del cuento. Nos sirve para hablar del tema sin mencionarlo directamente: cuando se estropea una relación (una nevera), el amor (los alimentos) se echan a perder y puede que sea necesario cambiarla por otra (relación/nevera).

Como dice Enrique Páez en su magnífico libro “Escribir”:

“Dos historias en una. Habría que recordar de nuevo la observación de Todorov: «Todo relato es movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos.» Un mismo relato puede, y debe, tener varios niveles de lectura. De la más superficial a la más profunda.

Que un texto tenga posibilidades de lectura profunda en clave simbólica no quiere decir, ni mucho menos, que el primer nivel de lectura sea pura calderilla, sino que en su interior existe más densidad de la que se puede apreciar a simple vista. El Quijote, una vez más, es un modelo de texto que ha ido creciendo en significados a lo largo del tiempo sin que Cervantes tocara una coma desde hace cuatro siglos. Suponer que unas lecturas son válidas y las otras no, equivale a decir que hay formas de leer canónicas o aberrantes, y ningún escritor suscribiría esos modos de interpretación de su propia obra. En todo caso, dar dos historias por el precio de una no solo no perjudica, sino que aumenta la cohesión y la riqueza del texto. El propio Borges, en uno de sus numerosos prólogos, sostenía: «Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin».

4.4.4.2. LA SINÉCDOQUE NARRATIVA

Hemos hablado de la metáfora de situación como una forma de articular nuestra historia en dos planos. Pero hay aún más formas de construir nuestras historias atendiendo a esos dos planos, el denotado y el connotado, el argumental y el emocional; de articularlas en torno a las dos subtramas.

Me refiero a la sinécdoque narrativa. En el caso de la sinécdoque narrativa, este “algo muy pequeño” a lo que aludimos en el epígrafe anterior, y de lo que parte la historia, es un “objeto”, una “cosa”, algo material y tangible. Dicho “objeto” se convierte en la excusa argumental del episodio o escena, en su trama principal.

Demos esta vez un pequeño repaso a lo que significa sinécdoque. Se habla tradicionalmente de la sinécdoque como de una clase particular de metonimia.

“La sinécdoque es, pues, una especie de metonimia, por medio de la cual se da un significado particular a una palabra que, en sentido propio, tiene un significado más general; o, al contrario, se da un significado general a una palabra que, en sentido propio, tiene un significado particular. En una palabra: en la metonimia yo tomo un nombre por otro, mientras que en la sinécdoque tomo el más por el menos o el menos por el más.”

Veamos estas líneas de Zola como ejemplo:

“Aquello era [...] una maraña de cabezas y de brazos que se agitaban. Unos se sentaban [...], otros se obstinaban en quedarse de pie”

Estas cabezas y estos brazos designan en realidad a personas enteras. La palabra que normalmente significa la parte (cabeza) se utiliza ahora para designar el todo (hombre).

Hablamos de sinécdoque narrativa cuando utilizamos este procedimiento, la sinécdoque, aplicado a una narración entera. Veámoslo con un ejemplo. Imaginemos la historia de una pareja de posición humilde. Él es un simple empleado de una gran empresa y ella, la esposa, quiere a su marido pero... la verdad es que haría cualquier cosa por aumentar su posición social. Bien, teniendo este tema, podríamos contar la historia tal cual, refiriéndonos a los aires de grandeza de ella, a su infancia pobretona, a los vestidos que se tiene que confeccionar ella misma si quiere ir un poco a la moda. Pero sería una manera un tanto vaga, imprecisa de decirlo, el cuento podría alargarse demasiado, y, lo peor de todo, resultaría una forma trilladísima de escribirlo.

En cambio, lo que podríamos hacer es focalizar todo lo que vayamos a decir sobre el tema (la ambición de la mujer) en una sola cosa. Por ejemplo: un collar. Un día, los dos son invitados a una fiesta en la casa del director de la empresa, y ella, que quiere causar buena impresión al director por si eso ayudara al marido, le pide que le compre un collar de perlas. Naturalmente, no pueden comprarlo, así que él le pide que se conforme con alquilar uno.

Podríamos, entonces, hablar de cómo lo luce ella esa noche, cómo se pasea con él, cómo siente todas las miradas clavadas en ella, cómo imagina que todas las mujeres de la fiesta están admirándola como ejemplo de buen gusto y de distinción. Está en su salsa, tanto que su marido le parece demasiado poco para ella.

Por supuesto, al hablar del collar estaremos hablando realmente de la ambición de la mujer. En vez del collar, podríamos haber escogido igualmente otra “parte”: un abrigo de visón, un fajo de billetes encontrados y no devueltos, un billete de lotería. El collar está tremendamente relacionado con la ambición, es parte de ella. Un collar es algo valioso, caro, algo que se puede fácilmente “ambicionar”, y cuyo alto precio representa también el valor — social— de quien lo posee. Lo que pase con él en nuestra historia, todo lo que se diga acerca del collar, será lo mismo que hablar de la ambición. Y aquí está la sinécdoque: el collar es una muestra de la ambición de la mujer. Al hablar de él (una parte), estamos haciendo que el lector piense en realidad en la ambición de la esposa (en el todo).

La historia podría seguir de la siguiente manera: Al regresar a casa por la noche, la mujer se da cuenta de que ha perdido el collar, y después de pensarlo mucho, decide no contárselo a su esposo y comprar una joya exacta a la primera, para lo cual deberá hacer frente a unos cuantiosos plazos durante un montón de años, lo cual les impedirá mejorar de

situación. Cuando por fin lo ha pagado, decide sincerarse con su esposo. “¿Te acuerdas de cuando alquilaste aquel collar?”, le dice. “¡Ah, sí!”, dice él, “aquellas perlas falsas”.

¿Qué quiere decir que ella pagara un collar falso a precio de verdadero? ¿No habla, en realidad, de lo que cuesta querer vivir por encima de las posibilidades? ¿No habla de lo mucho que se puede perder, cuando se ambiciona demasiado?

Veamos ahora el cuento de Ana María Matute. ¿Qué cuenta el cuento? Una historia sobre un niño y un tiovivo. Mientras el niño no tiene dinero para subir al tiovivo, se conforma (“Eso es una tontería que no lleva a ninguna parte”), pero cuando encuentra algo que parece una moneda (ni siquiera lo es), lo primero que hace es ir corriendo a subirse en el tiovivo (que ni siquiera funciona).

¿Qué quiere decir en realidad que el niño confunda una chapa con una moneda? ¿Y que se suba a un tiovivo apagado y empiece a dar vueltas sin parar al son de una música inexistente? ¿De qué está hablando el cuento en realidad? Probablemente, cuando el cuento habla de que el tiovivo “empezó a dar vueltas, vueltas, y la música se puso a dar gritos por entre la gente, como él no vio nunca”, está hablando en realidad de su deseo, de lo que al niño le gustaría que estuviera ocurriendo de verdad. O sea, de sus sueños. De su fantasía. De lo que no puede tener.

¿Dónde está la sinécdoque? En nombrar al todo por la parte. En referirnos al deseo, a la fantasía del niño, por medio del tiovivo. El tiovivo es sólo uno más de los sueños del niño, de su fantasía. Podríamos haber escogido otra “parte”: un dulce de algodón de azúcar, una pistola de juguete, un libro de cuentos con dibujos de las mil y una noches. El tiovivo está estrechamente relacionado con la fantasía, es parte de ella, cualquier niño desearía estar subido en él. Al hablar de él (una parte), estamos haciendo que el lector piense en el deseo y la fantasía del niño (en el todo).

Es importante que retengamos una cosa sobre la sinécdoque narrativa. Vamos a construir la trama principal de nuestra historia, es decir, el argumento, alrededor de un objeto (un collar, un tiovivo), y todo lo que suceda a partir de entonces tendrá que ver con ese objeto. Pero la verdad es que mientras hablamos de ese objeto (sólo una parte de algo mucho mayor), estaremos entretejiendo una sutil subtrama emocional, de forma que el lector sabrá que realmente hablamos de “algo más”.

Una vez más, como sucedía con la metáfora de situación, argumento (trama principal) y tema (subtrama emocional) son dos planos distintos. El argumento no trata directamente el

tema de la historia (la ambición, la fantasía), sino de cosas materiales y tangibles: un collar, un tiovivo. Ninguno de los dos objetos es uno de los grandes temas de la literatura universal. Sin embargo, representan, ejemplifican muy bien los temas de los que tratan.

4.4.5. TRABAJANDO

4.4.5.1. PROPUESTAS SOBRE EL MATERIAL TEÓRICO

Sigue trabajando con el ejemplo de novela que escogiste para la ficha de la Historia, y ahora perfila las dos tramas.

De una manera general. Se trata de que hagas una sinopsis de cuál va a ser la trama principal, es decir, la de la acción, y cuál la subtrama emocional.

En el primer caso se trata de que hables de los acontecimientos, mientras que en el segundo, se trata más bien de que, en la medida de lo posible, hables de los sentimientos que la historia va a movilizar (y finalmente cambiar).

Ni mucho menos tienes que hacer un esquema como el de los ejemplos que os he puesto. Pensad que a estas alturas sabéis aún poco de la historia de vuestra novela, y esos esquemas se han diseñado a posteriori.

Sin embargo, será fácil decir algo como:

Trama principal. El protagonista está en paro y tiene que hacer frente a los pagos de la pensión de sus hijos. Encuentra por fin un estupendo trabajo, sólo que en otro país. Una vez allí ha de enfrentarse a la diferencia de idioma y de costumbres, al inconveniente de conocer a nadie, de no tener amigos, de saber cómo resolver algunos incidentes de la vida cotidiana (varios, tantos como sea posible, para ilustrar su problemática). Conoce a una chica, pero no se entiende con ella suficientemente bien. Hace todo lo posible por integrarse, pero no lo consigue y finalmente decide regresar. Al final, ella le convence y se queda.

Algo soso, suena, si contamos únicamente la trama de la acción, ¿verdad?

Subtrama emocional. El protagonista es un hombre que ha perdido varios trabajos por su dificultad en trabajar en equipo. Es una persona bastante tiquismiquis, estuvo casado, pero su mujer le dejó. Está en el paro, y de pronto le ofrecen un magnífico trabajo en un país de la CEE. Como en realidad no tiene a nadie (está más solo que la una), y por otra parte, siente un vago interés por que su vida cambie, decide ir. Allí se encuentra solo, desamparado, hace esfuerzos por entrar en contacto con los demás, pero en realidad lo que quiere es que los demás se acostumbren a él. Conoce a una chica de la que podría estar enamorado, pero comunicarse con ella le cuesta tanto esfuerzo (un esfuerzo que tiene que hacer él y no ella),

que va abandonando la idea de llegar a algo con ella. Finalmente, derrotado, decide regresar a casa. Pero cuando regresa descubre que está peor, que hay algo muy bueno en entablar nuevas relaciones con los demás. Además, hecha de menos a la chica.

Anotar esto en tu cuaderno, como ves, de manera aproximada, no detallada, no te llevará más de cuartilla o cuartilla y media.

4.4.5.2. PREGUNTAS SOBRE LAS LECTURAS

La primera novela con la que trabajamos es “El gran Gatsby”. Sigamos con ella para tratar de localizar en ella:

1. las dos tramas: trama argumental y subtrama emocional. Intenta hacer el esquema de la estructura de cada.
2. alguna metáfora de situación o sinécdoque narrativa.

4.4.5.3. BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Barthes, Roland, y otros. Análisis estructural del relato. Madrid, Ediciones Coyacán México. 1998.
- Seger, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones Rialp, Madrid, 1994.
- Aristóteles. Poética. Icaria editorial, Barcelona, 1997.
- Genette, Gerard. Ficción y dicción. Editorial Lumen, Madrid, 1994.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Editorial Cátedra, Madrid, 1994.
- Garrido, Antonio. El texto narrativo. Editorial Síntesis, Madrid, 1994.
- Gardner, John. El arte de la ficción. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.
- Mainer, José Carlos. La escritura desatada. Temas de hoy, Madrid, 2000.
- Robert, Marthe. Novela de los orígenes y orígenes de la novela. Editorial Taurus, Madrid, 1973.
- Diez Pacheco, Belén; Cruz Martínez, Juan. Metodología para el comentario de textos literarios y no literarios. Editorial Alba, Madrid, 1987.
- Pacheco, Carlos; Barrera, Linares, Luis (Comp). Del cuento y sus alrededores. Editorial Monte Ávila, Caracas, 1992.
- Chandler, Daniel. Semiótica para principiantes. Abya– Yala Editores, Quito, 1999.

- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1997.
- AA.VV. Psicoanálisis y crítica literaria. Editorial Akal Bolsillo, Madrid, 1981.
- Forster, E.M. Aspectos de la novela. Editorial Debate, Madrid, 1995.
- Rubio Martín, María; De la Fuente, Ricardo; Gutiérrez, Fabián. El comentario de textos narrativos y teatrales. Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1994.
- Highsmith, Patricia. Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.
- Le Guern, Michel. La metáfora y la metonimia. Editorial Cátedra, Madrid, 1990.
- Bradbury, Ray. Zen el arte de escribir. Editorial Minotauro, Barcelona, 1995.
- Rodari, Gianni. Ejercicios de fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Rodari, Gianni. Gramática de la fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Zapata, Ángel. El vacío y el centro. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2002.
- Zapata, Ángel. La práctica del relato. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.
- Queneau, Raymond. Ejercicios de estilo. Cátedra, Madrid, 1999
- Vargas Llosa, Mario. Cartas a un joven novelista. Ariel/Planeta, Barcelona, 1997
- Fdez González, Ángel Raimundo; Hervás, Salvador; Báez, Valerio. Introducción a la semántica. Cátedra, Madrid, 1989
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Fundamentos, Madrid, 1981
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacán, México D.F, 1998.
- Spang, Kurt. Géneros literarios. Síntesis, Madrid, 2000.
- Goldberg, Natalie. El gozo de escribir. Los libros de la liebre de marzo, Barcelona, 1997.
- Kundera, Milan. El arte de la novela. Tusquets, Barcelona, 1994.
- Kohan, Silvia Adela. Cómo escribir relatos. Plaza y Janés, Barcelona, 1999.
- Páez, Enrique. Escribir. SM, Madrid, 2003

4.5. FICHA 5: EL NARRADOR

¿Qué es el narrador? ¿Cuál es su naturaleza? ¿Tienen un narrador todas las historias? ¿Y qué relación existe entre narrador, autor y personaje? ¿Y entre narrador y punto de vista o focalización? Estas y otras preguntas son frecuentes, ya que el narrador es, sin duda, el elemento más importante de todos los que constituyen la novela. El resto de ellos, en mayor o menor medida, experimentan los efectos de la manipulación a que el material de la historia es sometido por su parte.

Lo primero que debemos saber es lo que no es el narrador: el narrador no es alguien o algo perteneciente a la historia. No es un agente. Es una función. Para entenderlo mejor podríamos compararlo con la grúa que sujeta la cámara con que se está rodando una película. Nosotros, los espectadores, nunca veremos la grúa, pero sabemos que está ahí. Lo que nosotros vemos en la pantalla no es ni mucho menos todo lo que fue necesario utilizar para llevar a cabo la película. Nosotros no lo vemos, pero es sencillo imaginar que sin su intervención no habría sido posible lo que vemos.

Esto es fácil de entender cuando se trata de cine, sin embargo, la cosa se complica cuando tratamos de aplicarlo al texto. Quizá lo entenderíamos mejor si viéramos al texto como lo que es: un acto de lenguaje, de comunicación. En un acto de lenguaje hay siempre un agente hablante, un sujeto de la enunciación, alguien que habla, que dice. Un “Yo digo:”. Podríamos entonces leer el comienzo de “La Metamorfosis” como sigue:

“Yo narro: Una mañana despertó Gregorio Samsa convertido en un repugnante insecto.”

Este “yo” que narra no es ni Kafka, ni Samsa, sino el narrador. Mientras haya lenguaje siempre habrá un hablante que lo emita. Cuando esas emisiones lingüísticas constituyen un texto narrativo de ficción, ese hablante es el narrador. Pero el narrador, como la grúa en el cine, está fuera de la historia. Es un elemento extratextual. Si pudiéramos representarlo, lo haríamos así:

En el primer caso, el narrador no se identifica con el personaje, de ahí que use la tercera persona para referirse a él (“Yo narro: Un día Gregorio Samsa se despertó convertido

en un repugnante insecto”). En el segundo caso el narrador sí se identifica con el personaje (aunque no es la misma persona), de ahí el uso de la primera persona (“Yo narro —testífico—: Podéis llamarme Ismael”).

4.5.1. LA TRIPLE FUNCIÓN DEL NARRADOR

4.5.1.1. EL QUE CONOCE LA INFORMACIÓN.

El concepto de narrador está relacionado con el de saber, relación sugerida por la propia etimología del término: “gnarus” (“sabedor”). El narrador es quien conoce la historia que se está relatando, pese a que lo manifestado a lo largo del texto dependa en cada caso del propio estatuto del narrador, es decir, del punto de vista adoptado por él.

El rasgo definidor del narrador es su grado de conocimiento de la realidad representada. Esta capacidad depende del punto de observación escogido, es decir, del punto de vista o foco. La realidad que percibe el narrador no es la misma si se limita al simple registro de los actos del personaje, o si bien, puede penetrar en el interior de sus pensamientos más íntimos.

4.5.1.2. EL QUE ORGANIZA LA INFORMACIÓN.

En las corrientes más modernas, sobre todo en el formalismo ruso y en el estructuralismo francés, tiende a verse al narrador como una especie de organizador del texto. Es decir, quien organiza y ensambla los distintos elementos y materiales que lo componen. De este modo, es el narrador quien elige si invertir el orden natural del argumento y empezar a contar la historia por el final (*in extrema res*), por el nudo (*in medias res*) o por el principio, y avanzar de forma secuencial (*in prima res*). Por eso el narrador se convierte en la pieza más importante de la estructura narrativa, ya que a través de él se filtra toda la información contenida en la historia, y es él quien decide qué peso tendrá cada parte de dicha estructura en el texto. La distinción entre los distintos tipos de narradores —objetivo o subjetivo, testigo, protagonista, etc.— se fundamenta en su capacidad informativa y en el modo de proporcionar esa información al lector.

Recapitulando, el narrador es en el texto un “sabedor”, alguien que conoce los datos de la historia, pero que configura la estructura narrativa del texto dependiendo de la realidad que es capaz de “percibir” desde su punto de vista adoptado.

4.5.1.3. EL QUE CUENTA LA INFORMACIÓN: LA VOZ NARRATIVA.

Un texto narrativo es aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia. Ese agente narrativo o locutor es el narrador, un sujeto hablante (lingüístico) que emite un mensaje: el texto narrativo. Y como mensaje, el texto narrativo necesita un sujeto de la enunciación: un narrador. Por todas estas razones se puede decir que no existe un texto sin narrador. Las palabras de Todorov son suficientemente elocuentes:

“El narrador es el agente de todo ese trabajo de construcción que acabamos de observar; por consiguiente, todos los ingredientes de este último nos informan indirectamente acerca de aquél. El narrador es quien encarna los principios a partir de los cuales se establecen juicios de valor; él es quien disimula o revela los pensamientos de los personajes, haciéndonos participar así de su concepción de la psicología; él es quien escoge entre el discurso transpuesto, entre el orden cronológico y los cambios en el orden temporal. No hay relato sin narrador.”

Todorov reconoce también la existencia de diferentes grados de manifestación de la presencia del narrador y concluye que los acontecimientos nunca pueden contarse a sí mismos.

Veámoslo con un ejemplo de Mieke Bal, narratóloga estructuralista. Bal propone una simple frase tomada de un texto narrativo:

a) Oyó su voz y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio.

En la frase se pueden distinguir:

1. Un acontecimiento (un hecho) en una fábula ficticia: la voz que suena y el hundimiento de un barco en el silencio de la noche.
2. Un personaje (a quien no conocemos) que oye la voz y la resonancia que adquiere el hundimiento del barco en medio de la noche.
3. Un agente hablante que nombra el hecho y su percepción (el narrador).

El agente hablante no se menciona a sí mismo en el proceso. Si lo hiciera, podríamos leer:

“(Yo narro): Oyó su voz y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio.”

Mientras haya lenguaje, ya lo dijimos, tendrá que haber un hablante que lo emita. Si esas emisiones lingüísticas constituyen un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical será siempre una “primera persona”, como habremos ya advertido. De hecho, el término «narrador en tercera persona» es un tanto

incorrecto: un narrador no es un “él” (“él hizo”) sino un “yo” (“yo digo: el hizo”). En todo caso, lo que hace es narrar acerca de algún otro, un “él”. Esto no significa que sea inútil la distinción entre narraciones de «primera y tercera persona», es útil como forma de designación, como forma de referirnos en realidad a los dos grandes tipos de narrador: narrador externo y narrador personaje.

Comparemos estas dos frases:

b) Seré médico algún día.

c) David será médico algún día.

También podríamos escribir:

(Yo digo:) Seré médico algún día.

(Yo digo:) David será médico algún día.

En ambos casos es un sujeto hablante, un «Yo», quien emite las frases. En b) el “yo” habla sobre sí mismo. En c) el “yo” habla sobre otro.

Hablamos de Narrador externo (o también, narrador en “Tercera persona”, o en terminología de Genette, narrador heterodiegético) cuando el narrador no se refiere a sí mismo como personaje dentro del texto.

Cuando el narrador sí figura en la fábula que él mismo narra como un personaje más (protagonista o no) hablamos de Narrador personaje (narrador en “primera persona” u homodiegético).

La diferencia entre un narrador que habla sobre otros y otro que habla sobre sí mismo, tiene que ver con la intención narrativa. Un narrador personaje quiere hacernos creer que cuenta hechos verídicos sobre sí mismo. La intención de un Narrador externo es la de presentar como verídica una historia sobre otros.

4.5.2. NARRADOR Y AUTOR

Todo texto es obra de un autor que se responsabiliza de él ante ciertas instancias físicas (lectores) y jurídicas (contratos con editoriales, etc.). El autor se hacía notar mucho más palpablemente en el relato tradicional, donde se asomaba para dar su opinión acerca de los personajes, la acción, la sociedad, la política y hasta el rey de Francia. Esta omnipresencia del autor contribuyó a su descrédito hasta tal punto que desde finales del siglo XIX y, sobre todo, en el XX se ha producido un gran esfuerzo por disimular cada vez más su presencia en el relato, llegando así a la asepsia narrativa, al relato que parece que se cuenta a sí mismo.

Veamos por qué no es necesaria la presencia del autor en el texto. La palabra autor se aplica a una persona física sólo en virtud de la actividad que desarrolla. Por supuesto, es una actividad que el texto presupone, pero que se queda fuera, su presencia es innecesaria dentro de él porque en cuanto comienza el proceso de creación, el autor es sustituido por un vicario, un correlato de su propia voz, que es el narrador.

Ese agente, como ya dijimos, no es ni mucho menos el autor biográfico de la narración. Esto es algo evidente. El narrador de “Moby Dick” no es Melville, ni el narrador de “El gran Gatsby” es Scott Fitzgerald. Desde luego, la personalidad real del autor biográfico influye en la historias, cómo no, pero las circunstancias de su vida quedan absolutamente fuera del texto.

Otra figura que hay diferenciar del narrador es lo que se conoce como autor implícito. El autor implícito se distingue tanto del autor biográfico o real, como del narrador. Parece ser que este término fue introducido por Booth para poder hacer análisis de los aspectos ideológicos y morales de un texto narrativo sin tener que hacer mención de su autor biográfico. El autor implícito sería la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto. Se trata de una realidad intratextual, elaborada por el lector a lo largo del proceso de lectura y que puede incluso entrar en contradicción con el narrador. Alter ego o segundo yo del autor, el principal cometido del autor implícito consiste en hacer partícipe al lector implícito (aquel lector “tipo” al que va dirigido el texto: más inteligente o menos, de más o menos cultura, de gustos cínicos o idealistas, consumidor de literatura barata o de alta cultura, etc.) de su sistema de valores morales. Funcionaría como algo que informa al lector implícito acerca del sentido general, profundo, del texto. El autor implícito no sólo puede entrar en contradicción con el sistema de valores del narrador sino con el del propio autor real. Pensemos en textos como “Crimen y castigo”, o una más reciente y polémico, “Todas putas”. Tal vez, el credo del autor real no fuera el mismo que el de ese narrador que cuenta cómo viola a una serie de mujeres desde una posición fría, cínica y violenta. Por su parte, el autor implícito le está hablando seguramente a un lector implícito de tipo medio, el típico consumidor de libros que acostumbra a encontrar ya elaborada en ellos su propia visión de mundo, su escala de valores, y que no está acostumbrado a inversiones, a pensar, a que le subviertan el orden. El autor implícito de “Todas putas” está haciendo de abogado del diablo, está transgrediendo el orden moral establecido para provocar una reacción contradictoria.

No olvidemos que no conviene caer en la identificación de Narrador—Autor real—Autor implícito. Roland Barthes alertaba también contra esta posible confusión:

“Quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida), y quien escribe no es quien existe”.

4.5.3. NARRADOR Y PERSONAJE

La disociación de personaje y narrador ($N \neq P$) divide el régimen narrativo en dos clases, según Gerard Genette . Es decir, el hecho de que el narrador y el personaje sean distintos inaugura dos tipos de relatos también diferentes:

1. Relatos heterodieéticos. Son aquellos textos en los que existe un narrador externo al relato. Se corresponden con el clásico narrador en tercera persona.

2. Relatos homodieéticos. Se trata de esos otros textos en los cuales el narrador es uno de los personajes de la novela.

Puede darse el caso que el personaje con el cual se identifica el narrador sea el protagonista o simplemente un personaje secundario. El primer caso es el típico de los textos autobiográficos. Al segundo caso pertenecen los relatos narrados por un personaje testigo que da fe de los hechos protagonizados por otros.

Veámoslo con unos ejemplos . Volvamos con las frases anteriores:

e) Acababa de asirme penosamente a un madero que flotaba entre la enorme silueta del barco y yo. De repente, el mar se erizó en borboteante espuma. Me erguí. Oí su voz y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio.

f) Aunque David me juró una y otra vez que la historia era verídica, ninguno de los otros amargados viejos de la residencia le creía cuando aseguraba que perdió a su esposa en el Titanic. Cada noche las lágrimas afloraban a sus ojos cuando volvía a repetirlo, oyó su voz y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio.

En e) el narrador relata los acontecimientos de su supuesta propia vida. No hay que confundir esta autobiografía del narrador (ficticia) con la autobiografía del autor real. Por medio de este narrador protagonista, se consigue que la ficción narre “los auténticos acontecimientos de la vida del narrador”. Podríamos interpretar la frase así:

(Yo narro: [Yo afirmo autobiográficamente para explicar:]) Oí su voz y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio.

Esta frase vincula el acontecimiento del hundimiento del barco tanto con la percepción por parte del narrador (“yo”), como con el acto narrativo de contarlo (“yo”). Ambos “yo” se llaman David.

En f) el narrador es también un personaje. Hay una referencia a la relación entre el personaje David y el agente que se refiere a sí mismo como “yo”. Sin embargo, ese personaje “yo” que desde el punto de vista de la identidad coincide con el narrador, no es seguramente un personaje importante desde el punto de vista de la acción. Se mantiene en un segundo plano, observa los hechos, y narra la historia según su punto de vista. Un narrador de este tipo es un narrador testigo. Por supuesto que el texto es ficción, sin embargo, no cabe preguntarse si la historia que cuenta es inventada. Si está bien escrito, el texto estará lleno de indicaciones de que la historia debe considerarse cierta. Naturalmente que ello no prueba que lo sea, de lo único que habla es de las intenciones del narrador. La interpretación de esta frase sería:

(Yo narro: [declaro como testigo:]) Oyó su voz y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio..

Prestemos atención a una cosa: como el narrador finge tan bien estar dando un testimonio, tendrá que aclarar también cómo consiguió la información. La cantidad de información de que dispone el narrador, en este caso, tiene que ver con su papel de personaje dentro de la historia, esto es, con su propio punto de vista. La historia está “enfocada” desde este personaje “yo” que narra, que no sabe todo, sino sólo lo que David le cuenta y lo que él mismo puede percibir o imaginar. Este será el tema que abordemos a continuación: la cuestión del foco o punto de vista de la historia.

4.5.4. FOCALIZACIÓN O PUNTO DE VISTA

La cantidad de saber del narrador determina lo que se conoce como su estatuto. Sea cuál sea su estatuto, se trata de unos saberes/poderes convencionales, es decir, otorgados al narrador por el autor, y con los cuales se justifica su grado de conocimiento de la vida de los personajes y demás circunstancias de la historia. De modo que lo más importante con respecto al narrador, después de haber hablado de su carácter externo o vinculado a un personaje de la historia, es lo que concierne a sus fuentes de información: ¿Por qué a veces el narrador lo sabe todo y otras, en cambio, parece no introducirse en el interior del pensamiento de los personajes?

Para dar respuesta a estos interrogantes la teoría narrativa ha propuesto el concepto de focalización, punto de vista o perspectiva, metáforas tomadas del lenguaje de las artes visuales.

Dentro de la modernidad se ha relacionado la categoría del punto de vista con el enfoque epistemológico, en especial, con el relativismo. La realidad, que tradicionalmente ha sido concebida como una, resulta ser múltiple, ya que cada individuo ve el mundo desde su propio lugar de observación, esto es, desde una perspectiva específica. De este modo resulta inevitable que la percepción, y por lo tanto el conocimiento de la realidad, varíen en función del punto de vista desde el cual sean enfocados.

Ortega y Gasset decía que la perspectiva, al ser un elemento configurador de la realidad, se convierte en un componente de ella. Si cada persona encarna un punto de vista particular sobre la realidad, es decir, una visión del mundo singular, la divergencia de puntos de vista no implica falsedad —como sostenía la epistemología tradicional—, sino que la verdad es el acercamiento al mundo desde perspectivas diferentes. Cuanto mayor sea el número de puntos de vista desde el cual examinemos una realidad, más nos acercaremos a su conocimiento absoluto, a la omnisciencia. Aseguraba Ortega:

“El error inveterado consistía en suponer que la realidad por sí misma, e independientemente del punto de vista que sobre ella se tuviera, tenía una fisonomía propia. Pensando así, claro está, toda visión de ella desde un punto determinado no coincidiría con ese su aspecto absoluto y, por tanto, sería falsa. Pero es el caso que la realidad, como un paisaje, tiene infinitas perspectivas, todas ellas igualmente verídicas y auténticas.”

El concepto de punto de vista ejemplifica el cambio drástico de visión de mundo de una época, tanto en el plano de las artes plásticas como en el de la física, el perspectivismo. La perspectiva es la apariencia que asume la realidad para el sujeto que la percibe. Ésta cambia si el contemplador varía su situación. La única forma, pues, de acceder al conocimiento de la realidad es a través de la apariencia que ésta ofrece a quien la contempla.

La categoría de perspectiva o punto de vista es sólo un concepto que la literatura comparte con otras artes, como la arquitectura o la pintura. En el ámbito literario —y, en concreto, narrativo— el primero en recurrir a esta categoría fue Henry James. Sus intentos de eliminar o mitigar, al menos, a un narrador demasiado hablador y visible le hace buscar otra alternativa: narrar la historia a través de la mente o conciencia de uno o más personajes. Es decir, utilizar al personaje como reflector o conciencia central desde la que narrar.

Por medio de esto se logran dos objetivos: la ocultación del narrador —que ahora pierde protagonismo— y el amortiguamiento de la omnisciencia, ya que se introduce la perspectiva en la novela. De esta manera, resulta que el punto de vista configura los hechos narrados.

Todorov definía el punto de vista como la óptica a partir de la cual son mostrados los hechos, los cuales nunca se presentan en bruto, sino mediatizados por la instancia que los percibe. De este modo, la manera de reflejar el material condiciona la presentación de los hechos de la historia (nunca será la misma historia si la cuenta Emma que si la cuenta Carlos Bovary). Por eso puede distinguirse entre dos tipos de conocimiento por parte de la instancia perceptora (el narrador): subjetivo, que informa sobre el perceptor, y objetivo, que informa sobre lo que percibe el perceptor. También podría decirse: interior (el narrador conoce el “dentro” del personaje), y exterior (el narrador conoce el “fuera” del personaje).

Veamos esto con los mismos ejemplos de antes.

e) Acababa de asirme penosamente a un madero que flotaba entre la enorme silueta del barco y yo. De repente, el mar se erizó en borboteante espuma. Me erguí. Oí su voz y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio.

f) Aunque David me juró una y otra vez que la historia era verídica, ninguno de los otros amargados viejos de la residencia le creía cuando aseguraba que viajó en el Titanic. Cada noche las lágrimas afloraban a sus ojos cuando volvía a repetirlo, oyó su voz y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio.

g) —¡Dios mío, ayúdame! —sollozó alguien.

—¿Dónde estás? —David se debatió y buscó entre las cabezas que flotaban en el negro mar la procedencia de aquella voz. Oyó esa voz tan familiar y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio —. Sigue hablando, Marie.

h) En medio de la tragedia, la voz de una mujer a la que, qué más da, llamaremos Marie, se oyó entre los gritos cada vez más apagados de los que tampoco habían conseguido subirse a un bote salvavidas. Se ahogaba, su angustia era infinita. David se debatió y buscó en la oscuridad. Era una voz tan familiar. Era su voz.

Si comparamos la relación entre el «Yo» narrativo y lo que se narra en los cuatro fragmentos, podremos contrastar e) y f) con g) y h). El «yo», el sujeto narrativo de g) y h) no es un personaje de la historia que narra, mientras que el narrador de e) y f) sí lo es. Si observamos aquella frase del ejemplo a), veremos que se repite sin cambios en los cuatro fragmentos. En todos tenemos:

1. Un acontecimiento (un hecho) en una fábula ficticia: una voz que suena y el hundimiento de un barco en el silencio de la noche.

2. Un personaje (a quien no conocemos) que oye la voz y la resonancia que adquiere el hundimiento del barco en medio de la noche.

3. Un agente hablante que nombra el hecho y su percepción (el narrador).

En g), el acontecimiento (la voz de Marie y el hundimiento del barco) es percibido por David, sobre el cual se ha colocado el punto de vista; y el agente hablante es un narrador externo. Ya podemos interpretar la frase de este modo:

(Yo narro: [Yo invento: (David focaliza:)]) Oyó esa voz tan familiar y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio.

El narrador y el focalizador cuentan con identidades distintas: el narrador es NE, y el focalizador David.

En e) tenemos a un supuesto narrador que relata los acontecimientos de su supuesta vida. Podríamos interpretar la frase así:

(Yo narro: [Yo afirmo autobiográficamente para explicar:]) Oí su voz y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio.

Esta frase vincula el hecho de oír la voz y el hundimiento del barco con la percepción por parte del focalizado personaje narrador (“yo”), como con el acto narrativo de contarlo (“yo”), ya lo dijimos. Ambos “yo” se llaman David.

En f) hay un narrador testigo. Hay una referencia a la relación entre el personaje David y el agente que se refiere a sí mismo como “yo”. Ese personaje “yo” que coincide con el narrador, no es un personaje importante de la historia. Sin embargo la historia se narra desde su punto de vista, sabemos lo que sabe él acerca de David y el hundimiento del barco. Se mantiene en un segundo plano, observa los hechos, y narra la historia según su punto de vista. Un narrador de este tipo es un narrador testigo. La interpretación de esta frase sería:

(Yo narro: [declaro como testigo:]) Oyó su voz y el barco se hundió en medio de un negro y estremecedor silencio.

En f) la situación es de nuevo diferente. La palabra “yo” aparece en el texto. El narrador se nombra a sí mismo, pero no es un personaje de la fábula. La frase “la voz de una mujer a la que, qué más da, llamaremos Marie, se oyó...” puede denotar falta de imparcialidad por parte del narrador. Tenemos entonces un caso en el que el narrador se manifiesta en su texto, se refiere a sí mismo como “yo”, y debemos considerar también el hecho de que ese “yo” no es un personaje, ni un autor como e). Este caso es el que en ocasiones hemos llamado narrador autor. Además de esto, podemos advertir que el narrador sabe lo que siente y sabe David, pero también lo que siente y sabe Marie. Se trata de un narrador omnisciente, su estatuto es el de conocer sin límites. A este caso se le llama también de focalización cero.

4.5.4. TIPOS DE FOCALIZACIÓN

Además de ser la voz que cuenta, el concepto de narrador está relacionado con el de saber. La cantidad de saber del narrador determina su punto de vista o focalización, su grado de conocimiento de la vida de los personajes y demás circunstancias de la historia.

La palabra focalización es muy ilustrativa. Cuando se habla de foco se hace referencia a un elemento de iluminación. Pensemos en ese cañón de luz que se utiliza en el teatro para enfocar un elemento importante del escenario. Mediante este potente haz de luz lo que se pretende es que el público preste atención sólo y únicamente a ese elemento (un actor), mientras que el resto del escenario queda a oscuras o en semipenumbra. Pues bien, en un texto narrativo ese cañón de luz está en manos del narrador. Es él quien lo maneja, él decide sobre quién va a dirigirse la luz, escoge a el, o los, personajes más importantes del escenario, aquel o aquellos a quienes quiere que prestemos toda nuestra atención.

De manera que una primera clasificación de la focalización (o punto de vista) podría establecerse en función de la cantidad de personajes enfocados por el haz de luz, es decir, según la cantidad de personajes acerca de los cuales el narrador conoce algo sobre lo que piensan/sienten, o hacen. Esto podría ir desde la

a) focalización sobre todos los personajes de la novela (curiosamente llamada focalización cero) u omnisciencia,

b) hasta la focalización sobre un solo personaje. Ya hemos hablado de que lo corriente en nuestro tiempo, la postmodernidad, es este tipo de punto de vista. Las razones son de sobra conocidas.

Bien, esta sería una primera clasificación de los tipos de focalización, pero hay otra más: según el ángulo desde el cual se focaliza al personaje, interno o externo. Para entenderlo mejor, veámoslo de nuevo con un ejemplo. Pensemos en una escena de la película “Vértigo”. “Vertigo” es un prodigio de focalización, puesto que el punto de vista (en el cine, representado por la cámara) no se aparta en ningún momento del personaje de Schott Ferguson (James Stewart).

En un momento de la escena a la que me refiero, la de la metamorfosis final, hay un plano en que se enfoca primero a Schotty (James Stewart) mirando con sorpresa algo que queda más allá de la cámara. En el siguiente plano vemos la imagen de una mujer etérea, Madeleine (Kim Novak) avanzando hacia él, enmarcada por una irreal atmósfera verde, como si fuera el producto de un sueño de Schotty.

En los dos planos, el objeto focalizado es Schott Ferguson (James Stewart). En el primer caso (plano primero), la cámara nos muestra al personaje mirando, nos muestra lo que hace. En el segundo caso (plano segundo), la cámara nos muestra lo que el personaje ve (siente), “sesgado”, filtrado por el sentimiento que lo embarga, representado no por la imagen real de una persona que se acerca a él, sino por la visión idílica de una mujer que avanza hacia él envuelta en una verdosa atmósfera de ensueño. Se trata de un magnífico ejemplo de plano subjetivo (lo que la cámara muestra es lo que el protagonista ve —siente—, no lo que hay). En el primer caso, la cámara (= el narrador) nos muestra lo que el personaje hace, es decir, al personaje desde afuera —sus actos, movimientos, conducta, actitudes, expresión de su rostro—. En el segundo caso, en vez de enfocar lo que el personaje hace (mirar), la cámara se coloca en su interior (al otro lado de sus propios ojos) y nos muestra lo que ve cuándo mira (y que refleja exactamente cómo se siente): para mostrarnos lo que siente, la cámara nos devuelve una imagen que no es real, sino la construcción idealizada que la mente del personaje hace de su amada. Se diría que la cámara intenta meterse en su interior para captar sus anhelos más íntimos.

En los dos casos el objeto focalizado es el mismo personaje. En el primer caso la cámara muestra lo que hace (mirar), mientras que en el segundo caso, la cámara muestra lo que ve-siente (deseo, amor).

En el texto narrativo, estos dos tipos de focalización se corresponden con lo que llamamos focalización interna o externa.

4.5.4.1. FOCALIZACIÓN INTERNA

La focalización interna se corresponde con aquel punto de vista que enfoca al personaje desde adentro. El narrador sólo conoce lo que piensa o siente el personaje focalizado, pero no lo que hace, sus acciones.

Naturalmente, este tipo de narración es muy extremo —por no hablar de poco recomendable, ya que en narrativa deben predominar los acontecimientos sobre los sentimientos/pensamientos de los personajes. Es muy difícil que el narrador no muestre nunca al personaje “haciendo” algo, por lo que no suele darse en estado puro. Su forma más extrema sería el monólogo interior, en él, el narrador sólo sabe lo que el personaje piensa, nos muestra sus pensamientos deslavazados, inconexos, ilógicos y hasta absurdos, pero nada más.

Es decir, la focalización interna se constituye, en la práctica, como un discurso del personaje focalizado: es decir, un “hablar”, o “hablarse”.

Lo corriente es que este tipo de focalización se dé en un grado menor. En un relato predomina la focalización interna si el narrador se sitúa predominantemente en el interior del personaje para contarnos sus pensamientos, recuerdos, e incluso lo que otros personajes hacen o dicen, pero siempre de una manera subjetivizada —sesgada—. Se corresponde con ese tipo de narración discursiva, donde lo que “sucede” es menos importante que lo que “dice” el personaje. En ella, el narrador, bien por boca del propio personaje (como en “El guardián entre el centeno”, de Salinger) bien desde la tercera persona (como en “Piedra infernal” de Malcom Lowry) se embarca en digresiones, confesiones o relatos íntimos acerca de los sentimientos o impresiones del personaje sobre lo que le rodea.

4.5.4.2. FOCALIZACIÓN EXTERNA

La focalización externa se corresponde por el contrario con aquel punto de vista que enfoca al personaje desde el exterior. En estado puro, sería incompatible con la posibilidad de ofrecer información del mundo interior del personaje.

La forma predominante en el tipo de relatos con focalización externa es la escena. La narración se estructura en torno a secuencias de acción, donde el diálogo alterna con los movimientos de el/los personajes. En su expresión más extrema se corresponde con ese tipo de narraciones llamadas conductistas, en las que el narrador únicamente cuenta los hechos, refiere las acciones de los personajes sin sumergirnos nunca en su psicología, en las causas que tienen su origen en los pensamientos o sentimientos más íntimos de los personajes.

La novela policíaca norteamericana es un magnífico ejemplo de lo que se ha llamado “narrador cámara”. El narrador acompaña siempre al personaje focalizado, pero, como si fuera una cámara situada fuera de aquel (un observador imparcial), nos muestra sólo lo que el personaje hace, o lo que ve hacer a los otros.

Los relatos de Hammett muestran a su protagonista en todo tipo de situaciones, de las más sugestivas a las más violentas, pero nunca se adentra en los pensamientos del duro detective, por delicada que sea la situación, para contarnos cuáles son sus sentimientos hacia la chica.

El realismo sucio es un ejemplo más moderno del mismo tipo de focalización externa. En muchos relatos de Carver, el narrador no se esfuerza por adentrarse en la conciencia del

personaje, sino que se conforma con mostrarnos sus erráticas y fallidas acciones, las cuales acaban por decirnos de él más que la más elocuente descripción.

Naturalmente, no es que en este tipo de relatos no se nos informe acerca del interior de los personajes, sino que es a través de los hechos, a través de lo que hacen, como se da noticia de los sentimientos a los que estos hacen referencia.

Tal como dijimos para el caso de la focalización interna, lo corriente es que ninguna de los dos tipos se dé en estado puro. En narrativa, los acontecimientos protagonizados por el personaje focalizado alternan con sus pensamientos o reflexiones acerca de lo que sucede. Se trata, por tanto de conceptualizaciones, de extremos dentro de un continuo.

4.5.4.3. FOCALIZACIÓN CERO (OMNISCENCIA)

La focalización cero es aquella en la cual el volumen de información a disposición del narrador no sufre restricción ninguna. Es decir, se trata del narrador que disfruta del estatuto de la omnisciencia.

La auténtica omnisciencia —la omnisciencia en su versión plena— debe reunir los tres atributos: espacio, tiempo y psicología del personaje. Sin embargo, la concepción de la omnisciencia ha experimentado notables variaciones a través del tiempo. La omnisciencia tradicional tiende a fundamentarse en el dominio absoluto del tiempo en todas sus dimensiones, y de la conciencia del personaje. El mejor ejemplo lo ofrece sin duda la novela realista del siglo XIX, en la cual el narrador penetra en las mentes de cuantos personajes quiere. No está en varios sitios a la vez, pero sí sabe lo que pasó hace siglos, tanto como lo que habrá de pasar a continuación (“*Madame Bovary*”).

En cambio, el siglo XX se ha decantado por una omnisciencia mucho más sutil. Se trata de la omnisciencia basada en la ubicuidad o control absoluto del espacio (otro de los atributos de la divinidad, no obstante). De este modo, el narrador, aunque oculto tras el parapeto de una cámara fría e indiferente, se permite revelar acontecimientos producidos simultáneamente en diversos lugares. Es el caso típico del narrador de los bestseller, en los que se narra la operación a corazón abierto del presidente de los Estados Unidos mientras en la estación orbital de Marte tiene lugar el secuestro del último satélite.

Otra versión de la omnisciencia se aprecia también en el marco de aquellos relatos en los que aparece un narrador autor (*Maniatic Transfer*, *La Colmena*), o esos otros donde el narrador editor se reserva únicamente el rol de transcriptor o editor de papeles encontrados

(“El manuscrito encontrado en Zaragoza”, “Don Quijote”, “La verdad sobre el caso Sabolta”).

4.5.5. TEXTOS DE APOYO: PUNTOS DE VISTA Y NARRADORES EN “OTRA VUELTA DE TUERCA”. HENRY JAMES

Desde el punto de vista de la didáctica de la escritura, el método comparativo es quizá el mejor, si no le único, para poner de manifiesto cómo una técnica se materializa en un texto literario. “Otra vuelta de tuerca”, de H. James, es un texto paradigmático e inaugural en este sentido, por su aportación al descubrimiento de la perspectiva y focalización del narrador dentro del texto narrativo. Es por ello una elección muy adecuada para ilustrar, en el Taller de Novela, la técnica del punto de vista sobre la que acabamos de reflexionar.

Quizá el mayor punto de inflexión que introduce la literatura moderna es el concepto de “punto de vista. Constituye una superación del narrador omnisciente, otra vuelta de tuerca en el panorama del estilo que parece configurarse hasta la irrupción de Joyce en el panorama literario del siglo XX. Si Hugo es el protagonista invisible de “Nuestra Señora de París”, James es también protagonista forzado de un cambio que aún está por llegar, pero que ya precede y usa con un dominio impropio de su momento literario... Actor no invitado en su propia novela.

El punto de vista es quizá la aportación fundamental de James dentro del terreno de las letras. James habla por boca de los personajes, como un psicólogo que no hubiese tomado la suficiente distancia para juzgar el problema. Porque James no quiere juzgar, entrometerse. Expone y, a veces, comenta entre líneas el complejo entramado de pensamientos con su ácido sentido del humor, pero siempre travestido en algún personaje, de entre la colección de ellos de la que suele servirse para ofrecernos los más variados puntos de vista.

"Otra vuelta de tuerca" supone un giro de 360 ° respecto de cuanto se había publicado hasta entonces en materia de fantasmas. Para empezar, lo que parece evidente no lo es y lo que resulta inconcebible y alarmante puede ser más cierto que lo estrictamente razonable. Todo depende de quién lea el libro. Esta aseveración es menos baladí de lo que se piensa: James era un crítico literario de enorme prestigio, cuyos ensayos y teorías dotaron de un nuevo prisma a cuanto, desde la literatura, se ponía en marcha. En 1872, había escrito una obra capital, “El punto de vista”, en la que argumentaba que el “narrador no sólo es el sujeto, sino también el objeto de la narración”. El relato se estructura de manera que el lector pueda llegar a creer o incluso a rechazar la visión de la protagonista, única y unívoca versión de los

hechos. La importancia de este dato es realmente crucial, porque determina el verdadero papel de la protagonista en el drama, pasando de víctima perseguida a verdugo involuntario.

En “Otra vuelta de tuerca”, la construcción del punto de vista y la manipulación del material de la historia a que es sometida la novela, hacen que nos hallemos ante un delicado castillo de naipes, encaminado, eso sí, a reforzar, a hacer férrea la verosimilitud del relato.

No es casual que, desde el comienzo, James convierta al narrador tradicional, omnisciente y omnipresente, en un narrador-testigo, personaje de la historia, que sin protagonizar los hechos, siquiera narrarlos, nos introduce en la historia para, de manera sutil, ceder el turno a otro narrador que tomará ocasional y eventualmente la palabra, Douglas. A su vez, este personaje no hará sino ceder la palabra de nuevo a un tercero, el cual se erigirá prácticamente en narrador de su propia historia ya hasta el final del relato.

Este juego de narradores produce el efecto de incrementar la verosimilitud por la razón de que cada uno de sus relatos se presenta como una “declaración” en primera persona, fragmentos de la vida de cada uno de ellos, de los que, a priori, nadie tiene por qué dudar.

El primer narrador, uno de los invitados a la casa donde tiene lugar el intercambio de historias de fantasmas, se presenta como un director de orquesta. Desde su propio punto de vista (que James se encargará de matizar aliñando su discurso con frases conducentes a caracterizarlo, a darnos noticia de su personalidad, para que seamos capaces de detectar e interpretar la particular “visión de mundo” que lo incardina), él será quien, en primer lugar, cree un clima propicio para la recepción de determinado tipo de historias (de fantasmas), y quien, por supuesto, presentará al segundo narrador, caracterizándolo a su vez a medida que le cede la palabra.

Cuando el segundo narrador toma la palabra, los lectores estamos dispuestos a “creer” que lo que nos van a contar es una historia horripilante, de fantasmas.

Pero la cosa no acaba ahí. Mientras el segundo narrador nos introduce en la historia central, el primero lo interrumpirá de cuando en cuando, de manera muy pertinente, para tomar él mismo el testigo del relato. ¿Por qué? Sencillamente para que el contenido de lo relatado no se convierta en objeto susceptible de aseveración o certeza, es decir, para que lo importante, lo que centre la atención, sea el punto de vista, la interpretación subjetiva y personal que cada uno de ellos hace del material relatado, y no el material relatado mismo, como algo indiscutible, certero e incontrovertible.

Esto será clave en el relato de la historia central, pero no deja de tener su importancia ya, en la historia marco. De este modo, tenemos, no una acción clara e inequívoca (unos

personajes que con sus actos o sus declaraciones aseveran una realidad), sino a unos personajes que hablan, es decir, que enuncian, desde sus propios sesgos e intuiciones, la impresión que ciertos hechos les causaron. Es decir, tenemos discursos, no acciones.

¿Qué ha pasado de momento? Nada. cuando Douglas va a contarnos el comienzo de la historia de la institutriz (un relato que, de hecho, ya habría sido un discurso transpuesto), algo que, presumiblemente le habría contado ella misma, es el primer narrador quien toma la palabra para contar él mismo, en un discurso doblemente transpuesto (estilo indirecto), lo que constituye la visita de la joven al señor que finalmente la contratará, el tío de los niños.

¿Cuál es el efecto de esto sobre la novela? El efecto es que no tenemos la constatación de unos hechos por parte de una instancia fiable que “declare” lo que sucedió; sino la impresión de un testigo a partir de la impresión de otro testigo, el cual escuchó los hechos de un emisor que permanece en silencio, y del cual, por añadidura, tampoco tenemos su versión.

Sabremos que la institutriz acepta el empleo que le ofrece el señor movida por la “impresión” que este ha causado en ella. Pero esta “impresión” es algo que, como consecuencia de tanto narrador interpuesto, nunca conoceremos con certeza. Tenemos una impresión de una impresión.

Las reglas del juego están servidas. “No vamos a contarle una historia”, parece decirnos James, “sino la impresión que una supuesta y silenciada historia (como cadena de acontecimientos) dejó en unos personajes, y la cual impresión nos llega solo a través de sus discursos”.

Y solo estamos en el relato marco.

La forma en que la novela nos introduce en la historia principal tampoco es clara y directa, como lo sería, por ejemplo, decir:

“Y a continuación se leyó el contenido del manuscrito, que decía: “

Por el contrario, lo que se dice al comienzo de la introducción, de manera por demás, equívoca, es:

“Permítaseme decir aquí con toda claridad, para terminar de una vez, que esa historia, sacada de una transcripción exacta hecha por mí mucho más tarde, es la que voy a dar ahora. El pobre Douglas, antes de su muerte —cuando ya estaba a la vista—, me entregó el manuscrito, que le llegó al tercero de esos días y que, en el mismo punto, y con inmenso efecto, empezó a leer ante nuestro pequeño círculo silencioso en la noche del cuarto día.”

Y equívoca resulta, pues no llegamos a saber si a lo que se refiere el primer narrador es a la transcripción de todo lo que está sucediendo en este prólogo, o si se refiere también el contenido del manuscrito.

En cualquier caso, no podemos obviar el hecho de que el final del capítulo introductorio acaba con una declaración del narrador que dice, en discurso transpuesto, que Douglas empezó a leer. Y para apoyar esto, el capítulo termina. Y el comienzo del primer capítulo, además, no aparece entrecomillado, reforzando así la idea de que, en efecto, se trata del contenido de una enunciación en estilo directo del segundo narrador, el personaje de Douglas. No, el primer capítulo es ya el contenido del manuscrito, es decir, un texto independiente con su propio narrador, esta vez de nuevo, homodiegético, interno, es decir, un personaje, la protagonista, hablando —de nuevo— en primera persona.

Recapitulando, hasta aquí tenemos: el punto de vista del primer narrador, quien en estilo indirecto (transpuesto) cuenta lo narrado, a su vez, por un personaje (el segundo narrador), el cual nos da su punto de vista acerca del personaje que, dentro del manuscrito, se convertirá en narrador de sus propios acontecimientos. Aún así, este primer narrador manifiesta claramente su punto de vista, no puede hacer afirmaciones certeras sobre la percepción de los otros dos (narradores) sino solo, y siempre, suposiciones, interpretaciones.

El relato del manuscrito sorprende por su alejamiento del tono inicial de la novela. Si el punto de vista, es decir, los discursos e interpretaciones de los dos narradores anteriores habían contribuido a crear una atmósfera de fantasmas, la narradora del manuscrito se expresa en un tono aséptico, deliberadamente desprovisto de connotaciones siniestras, o atemorizantes. Por otra parte, los sentimientos de ella, la institutriz, no son nunca expresados directamente. James los construye siempre desde los otros, desde la perspectiva de los otros sirvientes, los niños, etc, incluso desde la propia perspectiva de la narradora, que aparece igual de sesgada y poco enunciativa que la de los demás, los cuales no la manifiestan nunca en su discurso, sino más bien por medio de sus actitudes.

El relato del manuscrito es un discurso interpretativo, de impresiones, casi nunca enunciativo de acciones, lo cual queda claro desde el mismo comienzo.

“Recuerdo como una impresión especialmente agradable la fachada de la casa, amplia y despejada, con las ventanas abiertas, las cortinas, y las dos doncellas asomadas [...]”

La intención de James no es contar lo que pasa, sino contar lo que pasa en la cabeza del personaje. Y para ello, además, no se servirá de un discurso directo, que enuncie

claramente esos pensamientos (los cuales, por otra parte, ni ella misma conoce en ocasiones, por no ser conscientes), sino de un discurso especulativo e impresionista.

Hay, por poner un ejemplo, un esquema que precede a la mayoría de los sucesos que podríamos denominar “sobrenaturales” o, al menos, fantasmagóricos, del relato. Como en el fragmento anterior, en primer lugar, la narradora enuncia un deseo, un anhelo, seguido de una impresión.

“Uno de los pensamientos que me rondaban durante estos vagabundeos, aunque ahora no tiemble al escribirlo, consistía en que sería tan maravilloso como una fábula encontrarme de repente con alguien. Alguien que aparecía al volver un recodo de la senda, se me plantaba delante, me sonreía y me daba su beneplácito. No pedía más, sólo que lo supiera; y la única forma de estar segura de que lo sabía era verlo con el rostro iluminado por la amable luz de la comprensión. Iba precisamente pensando en esto —en la cara, quiero decir— cuando, en la primera de estas ocasiones, al final de un largo día de junio, me detuve un momento al salir de uno de los parterres y estando ya a la vista de la casa. Lo que me detuvo en seco, con mayor sobresalto de lo que me hubiera ocasionado ninguna visión, fue la sensación de que mis imaginaciones se habían hecho realidad. ¡Allí estaba!”

A continuación, casi siempre, hay una tenue enunciación del hecho. Pero nunca como un hecho sobrenatural, sino como algo perfectamente ordinario. De hecho, entre el anuncio de la aparición, y su relato, ¡se permite una exhaustiva descripción de las torres de la casa!

“Pero allá arriba, más allá del prado y en lo alto de la torre a la que me había conducido la pequeña Flora en mi primer día. Esta torre formaba parte de un par de torres, almenadas y de discordante estructura cuadrangular, que por la razón que fuese se denominaban la nueva y la vieja, aunque yo les veía muy pocas diferencias. Flanqueaban ambas alas de la casa y probablemente eran absurdos arquitectónicos, redimidos en cierta medida por no estar completamente aislados ni ser de una altura demasiado pretenciosa, datando su fachosa antigüedad de una moda neorromántica que ya constituía un respetable pasado. Las admiraba, fantaseaba sobre ellas, y hasta cierto punto disfrutábamos, sobre todo, cuando se alzaban contra el crepúsculo, de la grandeza de sus almenas; sin embargo, no era tal elevación el lugar más adecuado para la persona que tantas veces yo invocaba.

Aquella figura recortada contra la claridad del atardecer, recuerdo, me produjo dos emociones distintas, dos sobresaltos tajantemente diferenciados, que constituyeron una primera y una segunda sorpresa. La segunda consistió en la violenta conciencia del primer error: el hombre que veían mis ojos no era la persona que precipitadamente había supuesto.

Entonces tuve una escabrosa visión que después de tantos años aún no estoy segura de transmitir con toda su viveza. Un desconocido en un lugar solitario constituye un reconocido motivo de temor para una joven bien educada; y la figura que me encaraba —después de unos segundos estuve segura— no era nadie que yo conociera como tampoco era la persona que tenía en mi pensamiento.”

Finalmente, cuando tiene que enunciar el acto de ver a “alguien”, fantasma o no, lo hace con una perífrasis (“tuve una escabrosa visión”, en lugar de “vi”) que incide infinitamente más en el sujeto que ve que en el objeto visto.

Hay más ejemplos de esta estructura perifrástica en la construcción de las escenas que esquiva su objetividad. En la segunda “aparición” se dice:

“Desde luego, estaba encantada y lo más curioso de todo es que, incluso entonces, me daba perfectamente cuenta de estarlo. Pero eso no me preocupaba; era un antídoto contra el dolor y yo tenía más de un dolor. Por aquellos días iba recibiendo cartas de mi casa donde las cosas no iban bien. Pero estando con mis niños, ¿qué podía importarme en el mundo? Tal era la pregunta que solía formularme en mis momentáneos retiros. Estaba deslumbrada por su gracia. [...]

El día estaba bastante gris, pero aún quedaba luz y eso me permitió, al franquear el umbral, no sólo reconocer los objetos buscados sobre una silla próxima al gran ventanal, en aquellos momentos cerrado, sino percibir a una persona al otro lado de la ventana que miraba atentamente.”

En primer lugar, un fragmento que contiene, en este caso, una especie de impresión, anhelo, algo completamente subjetivo que la predispone a percibir de determinada manera.

Por otra parte, la aparición propiamente dicha. “Percibir” a una persona no es lo mismo que verla. Y “verla” no es lo mismo que decir que “estaba” allí. Las dos primeras son fruto de un conocimiento intuitivo, son impresiones, mientras que la última es la constatación de un hecho.

La tercera aparición lo deja más claro. Ella misma dice:

“de repente me di cuenta de que, al otro lado del mar de Azov, teníamos un atento espectador. La manera en que se me hizo presente este conocimiento fue de lo más extraña; es decir, la más extraña del mundo, de no ser aún más extraña la manera en que de pronto se corporizó. Me había sentado con la costura —pues en el juego hacía de algo o de alguien que podía sentarse— en el viejo banco de piedra que dominaba el estanque; y en esta posición comencé a tener la certeza, aunque sin verla directamente, de la lejana presencia de una

tercera persona. Los viejos árboles y el espeso matorral daban una sombra amplia y agradable, pero todo estaba inmerso en el resplandor de la hora apacible y calurosa. Pero no había posibilidad de error; no la había, por lo menos, en la certeza que tuve de repente sobre lo que vería enfrente de mí y al otro lado del lago en cuanto levantara los ojos. Tenía la vista puesta en el pespunte del que me ocupaba y, una vez más, sentí el espasmo fruto del esfuerzo por no apartarla hasta estar calmada y haber decidido qué iba a hacer. Había a la vista un objeto extraño, una figura cuyo derecho a estar presente puse inmediata y apasionadamente en cuestión. Recuerdo que pasé lista a las distintas posibilidades, acordándome de que nada era tan natural como, por ejemplo, la aparición de una persona en el lugar, del cartero o del chico de la tienda de la aldea. El mismo escaso efecto tuvieron las demás posibilidades sobre mi consciente certeza, sin aún haber mirado, de cuáles eran la actitud y la personalidad del visitante. Nada más natural que el hecho de que estas cosas fueran completamente distintas de lo que parecían ser.”

Deja claro que la visión lo es desde su punto de vista, pues a la visión, dice, precedió “la sensación de una presencia”. Es, como se ve, su interpretación de algo parecido a los hechos lo que continúa contándonos, y no los hechos. De hecho, toda la secuencia de movimientos de la niña, así como su conducta posterior, es interpretada por ella a partir de elementos mínimos.

Además de las apariciones, el especial tratamiento del punto de vista a que James somete toda la novela, queda patente en la relación de la protagonista con Mrs. Grose. Mrs. Grose representa en la novela el grado más alto de objetivismo. La cocinera aparece caracterizada como una mujer humilde, pegada a las cosas, que para mayor evidencia de su alejamiento de todo discurso malformador de la realidad, no sabe leer. Mrs. Grose ha sido caracterizada como un personaje de acción: hace, no piensa. Se conduce, no habla.

También lo es para el narrador. De alguna manera, James ha introducido al lector en la novela en forma de este personaje, Mrs Grose. Mrs. Grose reacciona ante el discurso de la narradora como lo hará el lector. Recibe de la protagonista no más que un discurso subjetivo, elíptico por demás, impresiones llenas de huecos que ella misma rellena, no con productos de su imaginación, con impresiones (como la narradora), sino con hechos conocidos por ella (aunque no por el lector), pero de cuya naturaleza James no nos da certeza ni constatación alguna, sino solo, de nuevo, impresiones, la interpretación del personaje que Mrs. Grose puede hacer. Como Mrs. Grose no tiene discurso (es iletrada), sus impresiones son elocuentes silencios, omisiones, elipsis. Una ominosa supresión.

Veámoslo con un ejemplo:

“La cara de mi compañera había palidecido conforme yo hablaba; sus ojos redondos estaban espantados y tenía la boca entreabierta.

—¿Un caballero? —tartamudeó confundida, estupefacta—. ¿Ese, un caballero?

—¿Lo conoce, pues? Visiblemente trataba de contenerse.

—¿Y es guapo?

Vi la forma de ayudarla.

—Llamativamente guapo.

—¿Y vestía...?

—Las ropas de otro. Elegantes, pero no tuyas.

Estalló en un entrecortado gruñido aseverativo.

—¡Son las del amo!

Me di por enterada.

—¿Le conoce?

Titubeó un segundo.

—¡Quint! —gritó.

—¿Quint?

—¡Peter Quint, el criado del señor, su ayuda de cámara cuando el señor estaba

—¿Cuando estaba el amo?

Todavía con la boca abierta, pero descubriéndoseme, reunió las piezas.

—Nunca llevaba sombrero, pero llevaba... Bueno, ¡se perdieron los chalecos! Estaban aquí el año pasado, los dos. Luego el amo se fue y Quint se quedó solo.

Iba siguiéndola, pero la detuve:

—¿Solo?

—Solo, con nosotros. —Luego, como si hablara desde más hondo, agregó—: De encargado.

—¿Y qué fue de él?

Se retuvo tanto tiempo que aumentó mi confusión.

—También se fue —soltó al cabo.

—¿Adónde se fue?

Entonces su expresión se tornó muy rara.

—¡Dios sabe adónde! Murió.

—¿Murió? —casi chillé.

Ella parecía cuadrarse, plantarse en el suelo con mayor firmeza, para pronunciar lo más asombroso de todo.

—Sí, el señor Quint ha muerto.”

Es así como se crea un fantasma. Al menos, en esta novela.

Por último, otro aspecto importante, uno de los más importantes, a través del que se puede rastrear la relevancia del punto de vista en “Otra vuelta de tuerca”, como conformador de la propia trama, son los niños.

El personaje de los niños (porque, de hecho, podríamos analizarlo como si se tratara de un único personaje, atendiendo a sus funciones en la historia), es otro elemento del que se sirve James para construir esta supuesta historia de “fantasmas”. Pero, al igual que en el caso de Mrs. Grose, su cometido es más bien el de servir de apoyo a la construcción de la realidad de la novela a partir del punto de vista del narrador.

A primera vista, el argumento de la novela parece sugerir cierto carácter diabólico, o al menos, extraño, en el comportamiento y la presencia de los niños. Sin embargo, se puede decir casi con absoluta certeza que no hay en ellos ninguna acción o discurso que, de forma enunciativa y sin sesgo, los muestre como tales sujetos diabólicos. Por el contrario, lo que sí puede observarse es que, a través de ellos, James refuerza el punto de vista o las interpretaciones que, de la Realidad, nos proporciona la narradora. Es como un diálogo de besugos: niños y narradora tienen discursos y fijan su atención en realidades diferentes, las cuales, avanzando en paralelo, “dan la impresión” al lector de ser objeto del mismo análisis, la misma realidad.

Veámoslo con un ejemplo. Esta es la primera ocasión en la que implica a los niños:

“Al menos podía tomar el aire en el patio y allí me era posible estar con la señora Grose. Recuerdo ahora perfectamente cómo recobré las fuerzas aquella noche antes de despedirnos. Habíamos repasado una y otra vez todos los detalles de lo que yo había visto.

—¿Buscaba a otra persona, dice usted, a alguien que no era usted?

—Buscaba al pequeño Miles. —Ahora me poseía una prodigiosa clarividencia—. Eso era lo que buscaba.

—Pero ¿cómo lo sabe?

—¡Lo sé, lo sé! ¡Lo sé! —Mi exaltación crecía—. ¡Y usted también lo sabe, querida!

Ella no lo negó, pero tuve la sensación de que ni siquiera era necesario decirlo. De todos modos, ella prosiguió en seguida:

—¿Qué habría pasado de verlo?

—¿Al pequeño Miles? ¡Eso es lo que quiere!

Volvió a parecer enormemente amedrentada.

—¿El niño?

—¡Dios nos libre! ¡El hombre! Quiere aparecerse a los niños.”

Se trata de la primera vez que mezcla a los niños en la trama fantasmal. Y, ¿por qué? No hay razón aparente (salvo, quizá, que son inocentes, tal como ella quisiera ser, pero sabe que no es). De algún modo, quiere ser ellos. Más adelante, incluso menciona la idea de culpa y castigo:

“Tenía la absoluta certeza de que volvería a ver lo que había visto pero algo en mi interior me decía que ofreciéndome valientemente como protagonista única de la experiencia, aceptándola, incitándola y superándola, serviría de víctima expiatoria y protegería la tranquilidad de mis compañeros. Sobre todo, lo evitaría a los niños y los mantendría absolutamente a salvo.”

Sin embargo, ellos mismos le permiten mantenerse en contacto con el fantasma. Su fantasía ya está a medio camino de hacerse real. Su punto de vista se va, paulatinamente, y por momentos, imponiendo sobre los demás.

“Concebir mi función de un modo tan grandioso y tan simple supuso una inmensa ayuda, y confieso que casi me aplaudo cuando vuelvo la vista atrás! Estaba allí para proteger y defender a las criaturitas más adorables y abandonadas del mundo, el atractivo de cuya indefensión se había vuelto de pronto demasiado manifiesto, produciéndome un dolor profundo y constante en mi entregado corazón. Estábamos verdaderamente aislados y juntos; estábamos unidos ante el peligro. Ellos sólo me tenían a mí y yo..., bueno, yo los tenía a ellos. En resumen, era una magnífica oportunidad. Esta oportunidad se me presentaba en forma de una clara imagen material. Yo era la pantalla, yo debía situarme delante de ellos. Cuanto más viera yo, menos verían ellos. Comencé a observarlos con sofocada tensión, con un nerviosismo disimulado que, de prolongarse demasiado tiempo, bien podría convertirse en algo similar a la locura. Lo que me salvó, según comprendo ahora, fue que se transformara en algo completamente distinto. No duró como tensión, sino que fue sustituida por horribles pruebas. Sí, digo pruebas porque realmente tuve que superarlas.”

Al igual que había hecho con Mrs. Grose, forzándola a “rellenar” los huecos de su discurso con los hechos silenciados del pasado de Quint y Ms. Jensen que tanto torturan a la cocinera, la protagonista construye ahora a los niños que quiere ver. Se los inventa al dotar de

una interpretación nueva a sus palabras, en la mayoría de los casos, anodinas y sin importancia. Ella misma lo expresa al emplear la metáfora de la pantalla, filtro donde se proyectan sombras que son luego interpretadas por el espectador. Ella se “inventa” su papel de defensora de los niños, mediante las palabras, el discurso de ellos, mínimo, que es interpretado por ella a su antojo.

Es interesante, a este respecto, la ¿deliberada? ambigüedad que James arroja sobre el motivo de las pruebas. ¿Son las dichas pruebas lo que viene a continuación en la novela, es decir, la larga digresión acerca de la conducta de los niños hacia ella? ¿O se refiere, de manera más evidente, pero menos significativa, a la siguiente aparición? Si es, como pareciera, lo segundo, ¿por qué demorarse entonces tanto en lo primero, en la exposición de las impresiones que los niños y sus gestos, juegos, etc, dejan en ella?

Si comparamos el fragmento del relato en donde tiene lugar esta escena, la tercera aparición, con el relato que de esos mismos acontecimientos hace posteriormente la protagonista a Mrs. Grose, nos damos cuenta de algo muy significativo: algo ha cambiado.

El tono.

Se trata, nuevamente, de la interpretación que la misma narradora hace de sus propias impresiones, unas impresiones que un rato antes, habían sido consignadas de manera mucho menos “fantasmagórica”, es decir, desde una perspectiva diferente, y que hacen que ahora, el mismo hecho (¿qué hecho, en realidad?) se convierta en otro.

—¡Lo saben! ¡Es demasiado monstruoso, pero lo saben, lo saben!

—¿Qué es lo que saben? —Percibí su incredulidad en cuanto me tocó.

—¡Pues todo lo que sabemos nosotras y Dios sabrá qué más! —Luego, cuando me soltó, se lo expliqué, alcanzando quizá a explicármelo por fin a mí misma con absoluta coherencia—. Hace dos horas, en el jardín... —Escasamente podía hablar. Flora lo vio.

La señora Grose encajó como hubiera encajado un golpe en el estómago.

—¿Se lo ha dicho ella? —murmuró.

—Ni una palabra, eso es lo horroroso. ¡Se lo ha guardado! ¡Una niña de ocho años, esa niña! —El pasmo seguía dejándome sin palabras.

Desde luego, la señora Grose abrió aún más la boca.

—Entonces, ¿cómo lo sabe?

—Yo estaba allí, lo vi con mis ojos: vi que ella se daba perfectamente cuenta.

—¿Quiere decir que se daba cuenta de la presencia de él?

—No; de ella. —Mientras hablaba era consciente de que afrontaba cosas prodigiosas, pues percibí un leve reflejo de ellas en el rostro de mi compañera—. Era otra persona esta vez; una figura de inconfundible maldad y terror, una mujer vestida de negro, pálida y terrorífica, ¡con un aspecto y una cara!, que estaba al otro lado del lago. Yo estaba allí con la niña, tranquilamente, y de pronto surgió.

—¿Cómo surgió, de dónde surgió?

—¡De dónde surgen! Sencillamente, apareció y se estuvo allí, pero no muy cerca.

—¿Y sin acercarse?

—Daba la sensación de que estuviese tan cerca como está usted.

Con un curioso impulso, mi amiga dio un paso atrás.

—¿Era una persona que usted no había visto nunca?

—Sí. Pero la niña sí la conocía. Era alguien que usted sí ha conocido. —Luego, para demostrar que lo tenía bien pensado, dije—: Mi predecesora, la que murió.

—¿La señorita Jessel?

—La señorita Jessel. ¿No me cree? —presioné.

Angustiada, se volvió a izquierda y derecha.

—¿Cómo está tan segura?

En mi estado de nervios, aquello me produjo un estallido de impaciencia.

—Entonces, pregunte a Flora... ¡Ella sí está segura! —Pero no había terminado de hablar cuando me recuperé—. ¡No, por Dios, no! ¡Dirá que no, mentirá!

La señora Grose no estaba tan descompuesta como para no protestar instintivamente.

—¿Cómo se atreve a...

—Porque lo veo claro. Flora no quiere que yo lo sepa.

—Para ahorrárselo, pues, a usted.

—No, no... ¡Hay que ahondar más! Cuantas más vueltas le doy más cosas comprendo, y cuantas más cosas comprendo más miedo me da. ¡No sé qué es lo que no veo, qué es lo que no temo!

La señora Grose trataba de seguirme.

—¿Quiere usted decir que tiene miedo de volver a verla?

—¡Oh, no! Ahora eso no es nada. —Luego me expliqué—: El problema sería no verla.

Pero mi compañera sólo parecía palidecer.

—No la comprendo.

—Pues que la niña podría seguir viéndola, y es seguro que la niña la verá sin que yo lo sepa.

Al pensar en esta posibilidad, la señora Grose desfalleció momentáneamente, pero en seguida se repuso, como si sacara fuerzas de saber hasta dónde tendríamos que ceder caso de retroceder una pulgada.

—Querida, querida, no debemos perder la cabeza. Después de todo, si a ella no le importa... —Incluso esbozó una fea sonrisa—. Tal vez le guste.

—¡Gustar semejantes cosas, a una niña tan pequeña!

—¿No sería una especie de demostración de su bendita inocencia? —preguntó valientemente mi amiga.

Por un instante casi me convenció.

—¡Ay, debemos agarrarnos a eso, debemos aferrarnos a eso! Si no es una prueba de lo que usted dice, es una prueba de que... ¡Dios sabe de qué! Porque esa mujer es el horror de los horrores .”

A lo largo del resto de la novela seguiremos viendo cómo las escasas intervenciones de los niños (mediante un estilo directo) son “reinventadas”, interpretadas por la narradora a favor de la “versión” que ha elegido para interpretar la “realidad”. Así, va poco a poco imponiendo en Mrs. Grose dicha versión.

-Ahora debes contármelo y contarme toda la verdad. ¿A qué has salido? ¿Qué hacías ahí fuera?

Todavía veo su hermosa sonrisa, el blanco de sus hermosos ojos y sus dientecitos descubiertos y brillando en la oscuridad.

-Si le digo el porqué, ¿lo comprenderá? -Ante esto, el corazón se me subió a la boca. ¿Me contaría el porqué? Mis labios no encontraban las palabras para presionarlo y me di cuenta de que sólo le contestaba con una mueca de vago y repetido asentimiento. El era la mismísima caballerosidad y, mientras yo cabeceaba, se mantenía allí de pie, más príncipe azul que nunca. En realidad, su agudeza me concedió un respiro. ¿Podía ser algo tan importante si de verdad iba a decírmelo?-. Bueno dijo al fin-, precisamente para que usted tuviera que hacer esto.

-Para hacer ¿qué?

-¡Para que creyera, para variar, que soy malo!

Nunca olvidaré la dulzura y alegría con que pronunció la palabra ni cómo, en el momento cumbre de la escena, se inclinó hacia adelante y me besó. Prácticamente fue el final

de todo aquello. Recibí su beso y mientras lo tuve cogido entre mis brazos durante un minuto, hube de hacer un inmenso esfuerzo para no gritar. La suya era exactamente el tipo de explicación que más me cortaba, y sólo a modo de confirmación, una vez hube mirado alrededor de todo el cuarto, dije:

-Entonces, ¿no te has desnudado?

Casi resplandecía en las tinieblas.

-En absoluto. Me senté y he estado leyendo.

-¿Y cuándo has bajado?

-A medianoche. ¡Cuando soy malo, soy malo, de verdad!

-Ya veo, ya veo... Es fascinante. Pero ¿por qué estabas seguro de que yo iba a enterarme?

-Me puse de acuerdo con Flora. -¡Su respuesta surgió pronta!-. Ella tenía que levantarse y mirar por la ventana.

-Que es lo que ha hecho.

¡Ahora era yo la que caía en la trampa!

-Así usted se inquietaría y, para ver qué miraba, también miraría... y miró.

-¡Mientras tú -interumpí-, te exponías a pescar un resfriado en el aire frío de la noche!

Estaba, literalmente, tan ufano de la hazaña que convino radiante:

-¿Cómo si no hubiera sido verdaderamente malo?

Luego, después de otro abrazo, el incidente y nuestra conversación concluyeron con mi reconocimiento de todas las reservas de bondad que, con su broma, había conseguido extraer de él.

Los juegos del niño, sus provocaciones y sus respuestas podrían muy bien estar justificadas en el aburrimiento y la “vergüenza” de ser un muchacho recluido y forzado a ser educado entre mujeres, y su sed por interpretar un rol plenamente masculino, que en la época, incluye ciertas dosis de “maldad”, es decir, libertad, prerrogativa exclusivamente masculina, muy bien representada, por otra parte, por el personaje del propio tío. Miles quiere “ser malo”, porque quiere ser un hombre, como su tío. Sin embargo, la narradora se esforzará en ver en ello otras razones, las que su interpretación (o su fabricación) de los hechos reclaman.

En definitiva, James plaga el discurso de la narradora de modalizadores encaminados a debilitar la rotundidad de sus enunciaciones:

“Era como si en los ojos de mi amiga hubiese vuelto a aparecer la señorita Jessel”.

De forma que, nada es “dicho”, sino que la intensidad con que ella vive algo, o el grado en que dicha impresión se manifiesta en su discurso, hacen que tome plena carta de naturaleza como “verdad” objetiva del relato. Y así, a su vez, es interpretado por el lector.

4.5.6. TIPOS DE NARRADOR

A partir de la combinación de los distintos tipos de focalización o puntos de vista:

1. Focalización Interna (a la conciencia del personaje)
2. Focalización Externa (a la conciencia del personaje)

con las posibles identidades que podía adoptar el narrador:

1. Narrador Externo. El narrador no es un personaje de la historia ($N \neq P$)
2. Narrador Personaje. El narrador es un personaje de la historia ($N = P$)

podemos establecer una tipología del narrador.

4.5.5.1. NARRADOR EXTERNO

El narrador externo cuenta la historia situándose fuera de ella, por lo que los hechos se narran en tercera persona. Este modo de narrar da una sensación de objetividad, o de distanciamiento de la historia. Este distanciamiento se relaciona directamente con la cantidad de saber que tiene el narrador. El narrador puede conocer todo sobre la historia, (tanto los hechos como la conciencia de todos los personajes), o casi todo (por ejemplo: puede estar en varios sitios a la vez, pero no en todos los tiempos), puede saber sólo lo que hacen los personajes (como una cámara), o penetrar en sus conciencias.

En todos los casos existe una distancia entre el narrador y el personaje, con mayor o menor conocimiento de los hechos que narra, según el sistema narrativo que adopte.

4.5.5.1.1. Narrador Omnisciente

Es el narrador más parecido a un dios que existe. Lo sabe todo de todos los personajes, lo que hacen, tanto como lo que piensan y sienten. En cuanto a su conciencia, puede incluso saber cosas que el personaje mismo no sabe sobre sí (Por ejemplo: “Luís no era consciente del profundo amor que empezaba a sentir por Sara). Pero no sólo conoce los hechos y la conciencia de los personajes en el momento presente a la acción, sino cómo fueron en el pasado, y lo que es más, cómo serán en el futuro.

No es un narrador recomendable, ya lo sabemos, por lo arcaico que resulta su estatuto, su posición ante la historia (la de un dios). Al lector de hoy en día le resulta más verosímil “la verdad” del personaje que “La Verdad” con mayúsculas de un narrador todopoderoso. Sin embargo, si a pesar de todo se usa esta técnica hay que evitar la manipulación excesiva. La utilización del personaje como una marioneta al servicio de la historia, sin que llegue a adquirir vida propia.

Doña Perfecta, la protagonista de B. P. Galdós, no es del todo un personaje, sino que más bien se trata del resumen de unas ideas con un nombre. En ella el autor sintetiza la visión que de los caciques y conservadores tienen los republicanos y liberales de fines del siglo XIX. El resultado no es una individualidad bien dibujada, sino un carácter demasiado rígido, construido con todos los materiales negativos que son de suponer.

Los novelistas del siglo XIX fueron maestros en esta técnica.

4.5.5.1.2. Narrador Casi-Omnisciente

Este tipo de narrador se limita a uno o dos de los tres ámbitos o dominios de la omnisciencia. Como ya dijimos, es lo corriente de los narradores omniscientes actuales: tienen dominio sobre la conciencia de los personajes y sobre el espacio, pero no sobre el tiempo. Este tipo de narrador nunca adelantaría acontecimientos del tipo del ejemplo anterior, porque “no sabe qué va a pasar”.

4.5.5.1.3. Narrador observador

Esta fórmula narrativa se produjo para evitar ese peligro de la manipulación de los personajes en que caía con frecuencia el narrador omnisciente.

Este tipo de narrador pretende ser transparente, no desvelar su presencia en la historia. Cuenta las acciones del personaje como si fuese una desinteresada cámara cinematográfica que lo observara. No penetra apenas en sus pensamientos, no habla de sus sentimientos, sólo da cuenta de los hechos. Naturalmente esos hechos han de decir algo acerca del personaje, de su interior, de sus sentimientos o sus emociones.

Ya dijimos que uno de los mejores ejemplos de este tipo de narrador observador (o behaviorista) se da en la novela negra norteamericana (“El halcón maltés” de Hamett, “El largo adiós” de Chandler).

4.5.5.1.4. Narrador conciencia

Es un tipo de narrador externo (no es un personaje de la historia, sino que narra en tercera persona) que nos sirve para penetrar en el interior de la conciencia del personaje. Podríamos decir que el narrador se sitúa dentro del personaje, casi como si fuera él, para narrar sus sentimientos y emociones de primera mano. La forma sintáctica característica de este tipo de narrador es el estilo indirecto libre. Frases que, expresadas en tercera persona, han perdido, sin embargo, el verbo locutivo (“dijo que”, “pensó que”) para quedar expresadas como en boca del propio narrador.

En el ejemplo:

“La nausea ascendió por su estómago y sintió que no podría contenerla. Le pareció que iba a morir. Sí, sin duda moriría y nadie se daría cuenta. Todo era una tontería. Su vida era una tontería. Él era tonto.”

Vemos como los verbos con valor predicativo o locutivos que aluden al hecho de decir o pensar o sentir el personaje, desaparecen, y queda la enunciación directa de tales sentimientos por parte del narrador, que parece que ha suplantado al personaje. Un ejemplo de este narrador lo tenemos en “Piedra infernal”, de Malcom Lowry.

4.5.5.1.5. Narrador editor

Ya hemos hablado de este tipo de narrador. Aunque no es un personaje de la historia, actúa en ella como recolector de las informaciones que se proporcionan en ella. Es el narrador típico de las historias de “Las mil y una noches” (Scherezade), de El Quijote, y otros más invisibles como el de “La verdad sobre el caso Savolta”, que ni siquiera se molesta en “montar” el material recopilado.

4.5.5.1.6. Narrador autor

También nos hemos referido ya varias veces a este narrador. Se deja notar en la historia como una especie de portavoz del autor, el cual es tan sui generis, tan famoso, o tan “personaje” él mismo, que no puede evitar filtrar todo lo que sucede a través de su particular modo de ver las cosas.

Narradores de este tipo suelen ser los que aparecen en los textos de los escritores de “La generación del medio siglo” (Matute, Aldecoa, Cela, Medardo Fraile, etc)

4.5.5.2. NARRADOR PERSONAJE

El denominador común de las técnicas que agrupamos en este apartado es el hecho de que quien narra la acción es un personaje que toma parte en ella, ya sea como protagonista, como personaje secundario o como un observador que se ve afectado de algún modo por la dinámica de la historia.

Frente a la tercera persona narrativa que utilizaba el narrador externo, el narrador personaje usa la primera persona. El efecto más inmediato de este uso es la aproximación a la historia. Aproximación de la historia al narrador que la ofrece como algo personal. Y aproximación al lector que se transforma en un interlocutor, es decir, en un tú a quien se le cuentan una serie de cosas en primera persona.

El grado de intimidad e intimismo de la historia varía en función de la distancia adoptada por el narrador. Pero una característica de estas técnicas es el subjetivismo de la narración. Por medio de la utilización de este tipo de narrador se quiere dar preponderancia la perspectiva concreta sobre los hechos, más que los hechos en sí.

El uso de esta perspectiva, siempre que sea coherente, justifica el tipo de conocimiento que el narrador tiene de los personajes y de los hechos, ya que, siendo él mismo un personaje más, pudo muy bien haber estado allí, y si no, bien pudieron contárselo.

Su grado de implicación en los hechos también puede variar desde la más íntima implicación del fluir de la conciencia a la mera narración de los hechos, próxima al observador externo, de un personaje-testigo, sin prácticamente relación con la historia narrada.

En esta gama de aproximación o cercanía entre narrador e historia podemos distinguir tres casos:

1. Que el narrador sea el protagonista.
2. Que el narrador sea un personaje secundario.
3. Que el narrador sea un observador de la acción.

4.5.5.2.1 Narrador protagonista

El personaje cuenta los hechos protagonizados por él mismo. Por lo tanto está en condiciones de informar acerca de todo lo que sabe, piensa, dice, siente, observa e imagina. Por esta razón, el resto de los personajes y todo lo que sucede en la novela le deben su existencia a él. Sólo existen porque el narrador protagonista da noticia de ellos.

También en el caso del narrador protagonista podríamos hablar de dos tipos, en función de si el foco se sitúa dentro o fuera del personaje.

a) Narrador objetivo. Aquel que narra sólo los hechos, lo que ve, lo que hace, lo que dice, tanto él mismo como los otros personajes. Es el tipo de narrador de “El extranjero”, de Camus.

b) Narrador subjetivo. Este narrador cuenta, además, lo que siente y lo que piensa. (“El guardián entre el centeno”)

El narrador puede contar la historia en forma de memorias, diario, cartas, o bien como quien cuenta su vida sin un motivo justificado. Otra variedad inventada por la narrativa actual es el monólogo interior.

4.5.5.2.2 Narrador personaje secundario

Ya tuvimos ocasión de hablar de “El gran Gatsby”. En este texto, la narración está puesta en boca de un vecino de Gatsby, el personaje protagonista, que por su “proximidad” es testigo (incluso cómplice) de una aventura amorosa entre Gatsby y una mujer casada.

El papel y la repercusión de los hechos en el personaje de Tom, el vecino, es algo secundario en la historia. El es un mero narrador. La utilización de la primera persona no pasa de ser una argucia para intensificar con el envoltorio del testimonio, la verosimilitud que los hechos tienen para el lector.

Las claves del narrador personaje secundario serían:

1. Utilización de la primera persona.
2. Descripción objetiva de la escena.
3. Interpretación subjetiva de los hechos.
4. Doble foco de interés narrativo: el de la acción como tal y el de la personalidad del narrador.

La personalidad del narrador en relación con los hechos narrados es importante a la hora de presentar una u otra perspectiva sobre ellos.

4.5.5.2.3 Narrador testigo

El narrador testigo, al igual que el narrador personaje secundario, es él mismo un personaje de la historia. La diferencia con el anterior puede ser que no se encuentra tan

implicado en la historia. Él cuenta la historia, pero el curso de los acontecimientos no le afecta gran cosa, ni él mismo tiene poder para influir en ella.

Esta forma de narración puede parecer que se confunde con la del observador externo. En un nivel formal, la diferencia más inmediata es la persona gramatical en que se expresa el narrador, aquí la primera persona, allí la tercera. Una razón para utilizar este tipo de narrador testigo, y no un simple narrador externo observador, puede ser la verosimilitud o verismo que aporta a la historia el hecho de que la persona que lo narra esté presente en ella. Frente al objetivismo cinematográfico del observador externo, el narrador testigo tiene que ofrecer una perspectiva próxima y personal de los hechos, además de una interpretación de los mismos, implícita en una postura emocional (de ironía, ternura, desprecio...) que el narrador adoptará respecto al hecho que cuenta.

4.5.5.3. EL TONO NARRATIVO

Hablemos de tono y registro. Se puede describir el tono como la textura de la voz del narrador, es decir, su posición emocional ante los personajes y la historia, el distanciamiento entre él y lo que ocurre, su grado de implicación en los sucesos, su propia personalidad y, sobre todo, el grado de saber que manifiesta sobre los hechos y los personajes.

Por su parte, el registro lingüístico es el nivel de lengua empleado, tanto por el narrador, como por los personajes, para hablar en la novela. Existen muchos registros: grosero, coloquial, culto, infantil, o el de las distintas jergas particulares (médica, marítima, judicial, “barriobajera”). El registro es un concepto de naturaleza social. Depende de factores como el nivel educativo del personaje que habla, su clase social, origen geográfico y el entorno en el que se encuentre. Por lo tanto, habrá que hacer coincidir en la medida de lo posible el registro del personaje con esas otras características, y no poner a hablar a un pastor de cabras como si fuese Alfonso Guerra.

Por lo general, en la voz del narrador tono y registro coinciden. Un narrador que expresa ideas de alta cultura se valdrá de un lenguaje elaborado, culto y, en ocasiones, técnico; en tanto que un narrador que relata el día a día de una pandilla de quinceañeros se expresará más probablemente mediante expresiones del lenguaje coloquial, poco literario e incluso vulgar. Hay excepciones a esta regla en las que el narrador puede ser una especie de sabio popular (como Sancho Panza), o, en el otro extremo, emplear un tono bajo y un registro culto (como Don Quijote), pero casi siempre se trata de una clara intención paródica.

Cuando el tono y el registro no coinciden, se producen inconsistencias en la verosimilitud de la historia (salvo en el caso de la parodia o la comedia). Nadie se creería que un marido le dijera a su esposa:

“—Cariño, no debemos discutir así. Por favor, siéntate a mi lado y hablemos, pues ya sabes que la comunicación es lo más importante entre las parejas.”

Este es un diálogo de lo más inverosímil porque cuando una pareja discute no lo hace así. Lo más probable es que se lancen reproches el uno al otro por no haber sacado la basura, o por haber traído a la suegra a casa. O que se callen, y no se hablen en un par de días. Lo que no hacen es sentarse a dialogar como si fueran Masters y Jonson. Tal como dice Enrique Páez en su libro *Escribir*, “no debemos hacer hablar al albañil como si fuera un catedrático de Historia Antigua ni a un obispo como si fuera un yonqui. Si describes a un niño en la playa que dice: “Oh, papá. ¿Has observado qué bello es ese crustáceo que yace bajo los rayos del sol?”, nadie se lo creerá, porque ningún niño habla así. El lector sabe, a partir de ese momento, que el niño es un monstruo reencarnado o que el narrador está mintiendo. Pregúntate: ¿hablan las personas de la vida real como haces hablar tú a tus personajes dentro de la historia?”

Otro de los problemas que se producen por no mantener el tono y el registro del narrador a lo largo de la novela es el de la discontinuidad tonal. Algunas veces ocurre que el registro del narrador se acerca peligrosamente al tono y las voces de los personajes. Entonces encontramos narradores como este: “Rita gritó: —Eh, tú, cabrón, no me dejes sola—. Y, presa de un súbito pánico, sintió que se iba de vareta”. “Cabrón” e “irse de vareta” son términos que usaría el personaje Rita, pero no el narrador, que es capaz de utilizar la palabra “súbito”. Habrá que decidirse entre un registro macarra u otro más formal para el narrador. Y sea cual sea el tono que escojamos, debe mantenerse de principio a fin, deben vigilarse los tonos y registros del narrador y los personajes para unificar cada una de sus voces, y debe escogerse cuidadosamente también el tono y registros adecuados para cada uno de ellos, ya que ambos casos se relacionan directamente con el significado de la historia (cómico, frío, cómplice, distante).

El mejor tono es siempre el más natural, el menos forzado. La naturalidad es una cualidad que vale su precio en oro en un relato. Tal como dice Páez, lo más común entre los escritores primerizos es “el uso de una lengua excesivamente formal (estilo frío tipo BOE), o demasiado impostada y ampulosa (por una visión falsa de lo que suena a «literario», como sinónimo de barroco y seudopoético). El mejor lenguaje literario es el lenguaje natural y

común. Recordando a Juan de Mairena, los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa» en lenguaje poético se escribiría así: lo que pasa en la calle”.

Por último, el tono del narrador está siempre directamente relacionado con el significado de la historia. Y si no, leamos dos cualesquiera de los ejercicios de Queneau para ver cómo cambia lo que el texto quiere decir. Por lo tanto debe cuidarse mucho la correcta elección del tono narrativo en función de varios factores: ¿Quién cuenta la historia (Un narrador externo o un personaje) ¿En qué género? (Comedia, drama realista, fantástico) ¿Desde qué focalización? (Externa —y por lo tanto, más fría— o interna —más emocionalizada) ¿Hacia qué lector implícito? (Culto, niño, joven)..

4.5.5.4 EL ESTILO

Una manera de entender el estilo es imaginar uno de esos ejercicios que Stanislavsky les hacía realizar a sus alumnos de teatro para que pudieran expresar múltiples emociones, muy distintos mensajes, utilizando la misma frase neutra, como por ejemplo: “Dame una patata frita”. Los alumnos tenían que decir la frase de mil maneras diferentes (en tono de enfado, de tragedia, de comedia, seductoramente, amenazadoramente, etc.) y expresar, por el cambio de tono, las pausas e las inflexiones de su voz, mil mensajes diferentes con la misma frase.

Ya sabemos que el teatro combina el lenguaje visual con el lenguaje hablado, por lo que puede servirse del volumen e inflexiones de la voz, todos ellos recursos de la oralidad. Pero no la literatura. Existe la tentación, entre los escritores que empiezan, de utilizar toda clase de signos gráficos para enfatizar, resaltar y cambiar el tono de sus textos: signos de admiración, de interrogación, mayúsculas, puntos suspensivos, letra negrita y hasta cambios de tipo de letra y cuerpo. Son todos recursos falsos, torpes y que difícilmente logran el objetivo deseado. Para destacar o imprimir cambios al sentido de una misma frase, existen las matizaciones que tiene la propia lengua (adverbios, adjetivos, oraciones compuestas, uso adecuado del vocabulario, cambio de orden en la sucesión de las palabras, metáforas, etc.).

En principio, es importante que el escritor sepa hacer expresarse a sus personajes y narradores en diferentes tonos. Para ello, un buen ejercicio es el que propone Raimond Queneau, una especie de Stanislavsky de la literatura. Sirviéndose básicamente del mismo texto (“Notaciones”), y mediante la manipulación del tono narrativo de cien maneras distintas en total, Queneau consigue crear cien textos distintos con significados ostensiblemente diferentes.

Es cierto que una misma historia puede ser contada de mil maneras diferentes, sin embargo, no nos engañemos, “Sin noticias de Gurb” sería una solemne majadería contada en el tono de Juan Benet. Y es que cada historia tiene su tono, como cada historia tiene su narrador. No debemos forzar a los personajes a hablar de una manera impostada, falsa, sino dejarles hablar con su propio tono (el que verdaderamente les corresponde por edad, por personalidad, y no por imposición del autor). De esta manera resultará a veces que “ellos” no hablan como nosotros (el autor). Pero tampoco nos preocupemos si, por el contrario, cada nueva historia que escribimos nos sale siempre con el mismo tono intimista, o mordaz, o “realista sucio”. Es nuestra voz, nuestro estilo, algo que puede cambiar camaleónicamente de un relato a otro, o no. Como cada uno expresa en sus textos lo que tiene que decir, puede variar poco durante mucho tiempo (incluso años), pero debemos dejarlo salir y no forzar a nuestra voz a que adopte registros en los que no confiamos, que no conocemos y que suenan claramente a falsete. Ya cambiará. El estilo de un escritor no es una costra, algo muerto y osificado con lo que carga para el resto de su vida. Hasta el caparazón de una tortuga está vivo, aunque tarde años en cambiar.

4.5.5.5 LA VOZ NARRATIVA: LOS TRES TONOS

Ya hemos dicho que el tono está relacionado con el narrador. Con la textura de su voz, con su forma de posicionarse emocionalmente ante la historia y los personajes, y sobre todo, con el grado de saber que manifiesta. De ahí que pueda hablarse de tres tonos básicos que responden al grado de saber que el narrador manifiesta en relación con el lector. Es decir, el narrador ¿sabe más que el lector de lo que cuenta? ¿Sabe igual? ¿Sabe menos?

4.5.5.5.1 NARRADOR DE TONO ALTO

El narrador de tono alto se sitúa en un plano superior al del lector. Su nivel de experiencia es mayor que el de los personajes, sobre los cuales a menudo planea como un Dios omnisciente; sabe más que ellos mismos de lo que ocurre en la historia, y también sabe más que el lector. Esto se nota en cómo se expresa. El narrador de tono alto transmite ideas que el lector medio seguramente no había pensado nunca, y utiliza palabras del lenguaje culto. Está lleno de conocimiento y mira al lector desde una posición elevada. Su voz tiene autoridad, sabiduría, y resuena con cierta solemnidad en los oídos del lector, que le escucha incluso con aire reverencial. Los textos que pueblan estos narradores están a medio camino entre la ficción y la reflexión filosófica. Un ejemplo podría ser Thomas Mann. En sus textos

no sólo “pasan” cosas, no hay solamente acontecimientos que un personaje protagoniza, sino que están llenos de las reflexiones del narrador, de los personajes, o de todos. A menudo, claro, la prosa de estos textos es todo lo contrario a natural. Pero, entendámonos, no es que esté mal. El tono alto no está al alcance de cualquiera; cuando un escritor ha conseguido acumular un saber a través de su trabajo y de su estudio de la condición humana, cuando se ha convertido en un experto observador reflexivo, tiene quizá el derecho a expresarse de forma acorde con la naturaleza de sus ideas. No todos disponemos de esa autoridad.

4.5.5.5.2 NARRADOR DE TONO MEDIO

El narrador de tono medio se sitúa en el mismo plano que el lector y, por lo tanto, tiende a expresarse como él lo haría. Es un narrador cuyo nivel de experiencia coincide con el del personaje, sabe lo mismo que él y lo cuenta. El registro del narrador de tono medio coincide con el del lector, habla como él, de una forma ni culta ni vulgar, utiliza quizá las mismas expresiones de moda, ha compartido las mismas experiencias, y expresa ideas que el lector medio ha tenido a menudo también. Es fácil que el lector se identifique con este narrador porque habla como hablaría cualquier conocido de la realidad. Es el narrador con mayor naturalidad, podríamos decir que el lector confía en él porque no se “da aires”.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que ese “lector medio” al que nos referimos no es el mismo en todas partes del mundo, ni permanece igual a lo largo del tiempo. El lector medio asiático no comparte los problemas y asuntos cotidianos del lector medio occidental. Por lo tanto, el lector medio al que se dirige este narrador no es un lector universal —como por ejemplo el lector al que se dirige “El rey Lear”, cuya trama ha podido ser insertada sin problemas incluso en una ficticia sociedad japonesa—, es un grupo más o menos homogéneo de gente parecida —lector burgués occidental, lector feminista de entre los treinta y cuarenta años con estudios occidental—, cuya problemática no es ni mucho menos universal (veremos a ver qué grado de universalidad tienen historias como la que cuenta la película “Filadelfia” dentro de cincuenta o cien años). Ejemplos de este tipo de narrador lo tenemos en los típicos relatos de Juan José Millás, Maruja Torres, Rosa Montero, o el más reciente de Pablo Tusset, “Aventuras de un cruasán”.

4.5.5.5.3 NARRADOR DE TONO BAJO

El narrador de tono bajo se sitúa en un plano inferior al del lector. Tiene menos información que el lector medio porque es más torpe, o le faltan recursos, o edad, o destreza,

o educación. Niños, deficientes mentales, ingenuos, antihéroes, son narradores que cuentan sin saber exactamente qué es lo que les está pasando. En la tradición literaria era el narrador típico de las comedias o las historias ligeras, de enredos, en los cuales el lector podía disfrutar de sentirse por encima de él o del personaje en el cual se incardinaba. Hoy día abundan en la televisión, les gritamos desde el asiento “¿Pero, tonta, es que no ves que te engaña?”

Sin embargo, hoy en día, el narrador de tono bajo o deficiente ha devenido el rey de los narradores. Con su mirada ingenua, insuficiente, sesgada, fallida o miope, este tipo de narrador logra que el lector llegue a saber de la historia mucho más de lo que cuenta, y de esta forma empatice con él, se encariñe o incluso quiera protegerle. El caso paradigmático y glorioso es, por supuesto, Don Quijote de la Mancha. Pero hay muchos más, ya que han proliferado en el siglo XX. “Las aventuras de Huckelberry Finn” de Mark Twain, “Celia” de Elena Fortún.

4.5.7. TRABAJANDO

4.5.7.1. PROPUESTAS SOBRE EL MATERIAL TEÓRICO:

Elige un narrador y un punto de vista para tu historia inventada (la que ya inventaste u otra nueva). Una buena sugerencia es huir del narrador omnisciente, ya que resulta demasiado fácil y además, anticuado.

Otro ejercicio para este mes: ¿Recuerdas el esquema que aplicamos a la estructura de la trama principal? No estaría mal hacer lo mismo con la estructura de la trama secundaria. Ten en cuenta que, a pesar de que tenga una estructura semejante, la trama secundaria no tiene tanto detalle como la principal. En la novela se desarrollará muchísimo menos, nos llevará menos escritura y lo que suceda deberá ser más somero, casi como en un cuento.

4.5.7.2. PREGUNTAS SOBRE LAS LECTURAS:

La novela con la que trabajamos este mes es *El viejo y el mar*, de Ernest Hemingway. En esta novela corta, tenemos un tipo de narrador muy específico fácilmente localizable dentro de los tipos de narradores de los que hemos hablado.

Atención, preguntas:

1. ¿Qué tipo de narrador es el de la novela de Hemingway?
2. ¿Qué punto de vista adopta el narrador? (Pregunta con trampa: piensa si narrador es igual a personaje)

3. Escoge un fragmento de la novela de un par de párrafos y escríbelos usando un narrador en primera persona. No cambies ni una palabra (salvo la persona gramatical y por tanto, los verbos y demás complementos) si no es necesario.

4.5.7.3. BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Barthes, Roland, y otros. Análisis estructural del relato. Madrid, Ediciones Coyacán México. 1998.
- Seger, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones Rialp, Madrid, 1994.
- Aristóteles. Poética. Icaria editorial, Barcelona, 1997.
- Genette, Gerard. Ficción y dicción. Editorial Lumen, Madrid, 1994.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Editorial Cátedra, Madrid, 1994.
- Garrido, Antonio. El texto narrativo. Editorial Síntesis, Madrid, 1994.
- Gardner, John. El arte de la ficción. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.
- Mainer, José Carlos. La escritura desatada. Temas de hoy, Madrid, 2000.
- Robert, Marthe. Novela de los orígenes y orígenes de la novela. Editorial Taurus, Madrid, 1973.
- Diez Pacheco, Belén; Cruz Martínez, Juan. Metodología para el comentario de textos literarios y no literarios. Editorial Alba, Madrid, 1987.
- Pacheco, Carlos; Barrera, Linares, Luis (Comp). Del cuento y sus alrededores. Editorial Monte Ávila, Caracas, 1992.
- Chandler, Daniel. Semiótica para principiantes. Abya– Yala Editores, Quito, 1999.
- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1997.
- AA.VV. Psicoanálisis y crítica literaria. Editorial Akal Bolsillo, Madrid, 1981.
- Forster, E.M. Aspectos de la novela. Editorial Debate, Madrid, 1995.
- Rubio Martín, María; De la Fuente, Ricardo; Gutiérrez, Fabián. El comentario de textos narrativos y teatrales. Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1994.
- Highsmith, Patricia. Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.

- Le Guern, Michel. La metáfora y la metonimia. Editorial Cátedra, Madrid, 1990.
- Bradbury, Ray. Zen el arte de escribir. Editorial Minotauro, Barcelona, 1995.
- Rodari, Gianni. Ejercicios de fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Rodari, Gianni. Gramática de la fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Zapata, Ángel. El vacío y el centro. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2002.
- Zapata, Ángel. La práctica del relato. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.
- Queneau, Raymond. Ejercicios de estilo. Cátedra, Madrid, 1999
- Vargas Llosa, Mario. Cartas a un joven novelista. Ariel/Planeta, Barcelona, 1997
- Fdez González, Ángel Raimundo; Hervás, Salvador; Báez, Valerio. Introducción a la semántica. Cátedra, Madrid, 1989
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Fundamentos, Madrid, 1981
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacán, México D.F, 1998.
- Spang, Kurt. Géneros literarios. Síntesis, Madrid, 2000.
- Goldberg, Natalie. El gozo de escribir. Los libros de la liebre de marzo, Barcelona, 1997.
- Kundera, Milan. El arte de la novela. Tusquets, Barcelona, 1994.
- Kohan, Silvia Adela. Cómo escribir relatos. Plaza y Janés, Barcelona, 1999.
- Páez, Enrique. Escribir. SM, Madrid, 2003

4.6. FICHA 6: EL PERSONAJE

¿Qué es un personaje? ¿De qué está hecho el personaje? ¿Para qué sirve un personaje? Son tres preguntas —concepto, constitución y funciones— que inmediatamente surgen al tratar de delimitar la realidad que el personaje representa dentro de la novela.

La complejidad de esta aproximación se acentúa por la naturaleza resbaladiza del propio concepto, que lo hace deslizarse entre la ficción y la realidad. El personaje no es una persona, sin embargo en ocasiones, cuanto mejor construido está, más lo parece, hasta el punto de engañar al lector, provocando que éste lo sitúe involuntariamente en el mundo real, y haciendo que se mantenga así en su memoria.

4.6.1 ¿QUÉ ES EL PERSONAJE?

El personaje está supeditado a la acción, y es la acción quien define también la naturaleza constitutiva del personaje: el personaje se define por sus actos.

Si el personaje es el agente de la acción de nuestras historias, es por medio de la acción cómo deberán desarrollarse y desplegarse sus cualidades, esto es, su carácter. El carácter del personaje va unido al devenir de la acción. Como consecuencia de ser el protagonista de la acción, el personaje deberá tomar decisiones, las cuales irán revelando su auténtica forma de ser. Por lo tanto, es a través de la acción como realmente se desarrolla la dimensión ética (carácter virtuoso o no) del personaje.

Hay una tipología del personaje en función de lo que se entiende por él:

4.6.1.1 EL PERSONAJE COMO IMAGEN DEL HOMBRE CORRIENTE

Aunque se entiende que el personaje es un fenómeno literario, se supone que es el resultado de la observación de otros hombres y, sobre todo, del propio escritor. El personaje es el fruto de una especie de pacto que el escritor a firmado con la realidad.

4.6.1.2 EL PERSONAJE COMO MODELO PSICOLÓGICO

Debido al auge del Romanticismo en el siglo XIX y, sobre todo, de la moderna psicología, el interés de la literatura se centra sobre todo en representar el mundo interior del personaje, más que los hechos externos. Es su conducta y su personalidad lo que el relato representa. En este caso el personaje es una especie de excusa para profundizar en el conocimiento de la mente humana.

4.6.1.3 EL PERSONAJE COMO MODELO IDEOLÓGICO

Se trata de los enfoques de corrientes como el marxismo, o las de la llamada literatura de compromiso, en general, a través, por ejemplo, de las novelas de tesis y de algunas manifestaciones de la novela social e intelectual. El personaje se ve como la voz de los principios de determinados grupos sociales.

El personaje es visto tan sólo como un elemento funcional más de la estructura narrativa del texto. Es la interpretación que, siguiendo a Aristóteles, hacen de él los enfoques semiótico o lingüístico, que no ven en él más que un signo dentro de un sistema: el del texto, única realidad que circunscribe al personaje.

Tanto el enfoque psicológico como el ideológico tienden a resaltar al autor, su personalidad o sus preferencias ideológicas, en detrimento del personaje. Esto ha dado lugar a que en la narrativa del siglo XX se primen los verdaderos derechos del personaje, haciendo que desaparezcan del relato las intromisiones del autor e iniciando una búsqueda de nuevas técnicas que presten mayor voz al personaje (como el monólogo interior, el estilo directo, indirecto e indirecto libre).

Pero la forma más acabada de definir un personaje no es preguntándonos por lo que es, cuya respuesta nos dibuja un ser demasiado abstracto; sino más bien preguntándonos de qué está hecho, y para qué sirve, es decir, por su constitución y sus funciones.

4.6.2 CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE

La presencia del personaje es necesaria debido a varias razones:

1) El propio objeto del género narrativo: la representación de acciones. Es imposible una acción sin un agente —personaje— que la ejecute.

2) La verosimilitud. El efecto de verosimilitud se logra porque los agentes de la acción (personajes) se comportan de una manera humana, del mismo modo que las personas; maneras que el lector puede reconocer y con las cuales puede empatizar.

Lo más importante a la hora de crear al personaje es caracterizarlo. Por medio de la caracterización presentamos al lector a un personaje lo más parecido posible a una persona real. Construir un personaje, caracterizarlo es dotarlo de esa apariencia humana e individualizada que hace que, en la retina y en la memoria del lector, se llegue a identificarlo con un individuo del mundo real.

¿Para qué caracterizamos a los personajes? Aunque la respuesta sea obvia, podemos dar por lo menos tres razones:

1. Especificar el agente de la acción. Un relato es la narración de unos hechos, pero no puede haber ningún hecho si no hay nadie que lo ejecute, es decir, si no hay un protagonista de la acción.

2. Equipar al personaje con todos los ingredientes que necesita para llevar a cabo su cometido en la historia. Si en nuestra historia un héroe debe salvar a una princesa, tendremos que dotar a ese personaje de: valentía, inteligencia, atractivo y algo de prudencia. Si en nuestra historia, un niño pusilánime debe conquistar el amor de su compañera de clase y decide demostrar su valor apoderándose de los exámenes finales sin que le vea el profesor, deberemos dotarle de: introversión, quizá poca estatura para su edad, falta de autoestima, algo de arrojo y poca prudencia.

3. Facilitar al lector la tarea de reconocer al personaje. Para ello deberemos dotarle de un nombre o cualquier otro deíctico que lo identifique frente a los otros personajes, algunos rasgos físicos, emblemas, etc.

La caracterización es una tarea que se va realizando poco a poco a lo largo de la novela. En los primeros capítulos es donde más espacio se emplea en ello, describiendo sus atributos visibles, enumerando sus señas personales y diciendo su nombre, y también mostrando gradualmente su conducta en relación con los hechos que historia va suscitando (en especial, los puntos de giro, que le hacen tener que cambiar), y en relación con los otros personajes de la narración.

En definitiva, tal como dijo Aristóteles, caracterizar a un personaje es dotarlo de un conjunto de rasgos: unos derivados de su participación en la acción, y otros directamente derivados de su personalidad. Y ya sabemos que la acción es lo más importante del relato, más incluso que el personaje, el cual está siempre supeditado a la ella. Es por esta razón que no basta con decir que el personaje x es malvado, sino que hay que dotarlo de un carácter malvado, mostrarlo siendo malvado en la acción, para que se “vea” que lo es.

Como el carácter es el conjunto de cualidades que integran la personalidad del personaje y estas cualidades sólo pueden ponerse de manifiesto a través de la acción, esto significa que en la novela tendremos que incluir episodios, secuencias en las que se vea al personaje, se vea cómo es, cómo actúa, episodios que ilustren ese conjunto de cosas que es. En los primeros capítulos mostraremos cómo era antes del cambio. En los capítulos de en medio mostraremos como es mientras va cambiando, enfrentándose a los conflictos que los puntos de giro suscitan. En los capítulos finales mostraremos cómo es después de haber

cambiado. Pero será siempre por medio de la acción como se comunique el momento ético en que se encuentra el personaje.

¿Cómo caracterizamos al personaje? La caracterización del personaje, su construcción, se lleva a cabo en tres planos significativos. Estos planos serían algo así como los ingredientes principales para la elaboración del personaje. Una vez escogidos los rasgos pertenecientes a cada uno de ellos se entremezclan, de manera que se influyen entre sí —tal y como sucede en la vida real— y conforman y dan vida al personaje. Estos planos son:

1. LA IDENTIDAD.

Se corresponde con el plano del ser. El personaje es alguien con determinados nombre, aspecto, cualidades, formas de pensar y sentir. Hemos de identificar al personaje al máximo para individualizarlo a los ojos del lector. Haremos esto en mayor medida en los primeros capítulos de la novela.

2. LA CONDUCTA.

Se corresponde con el plano de la acción. La forma de actuar del personaje nos dice también cómo es. Ya vimos que el personaje sólo se construye a través de la acción, de manera que es sólo a través de sus actos y de sus decisiones de actuar como caracterizamos adecuadamente al personaje. Debemos “ver” sus cualidades, sus reacciones emocionales, sus defectos y sus principios siempre a través de sus actos. El plano de la acción es probablemente el más importante de la novela, y no dejaremos de ilustrarlo hasta el final. Cada capítulo dirá algo del personaje a través de las acciones.

3. LOS VÍNCULOS.

Se corresponde con el plano de las relaciones. A través de los vínculos y las relaciones que el personaje establece con otros personajes de la historia se perfilan sus “modos” de ser y actuar. Los vínculos que establece a lo largo de la historia con otros personajes variarán en función de su conducta, de sus actos, y de su forma de ser, y, del mismo modo, las relaciones con los otros personajes también nos dicen algo sobre su forma de ser y actuar. Este plano tendrá más relevancia en aquellos capítulos en los que (coincidiendo con los puntos de giro) aparecen co—protagonistas o antagonistas, y personajes secundarios.

4.6.2.1 LA IDENTIDAD

La identidad del personaje es un conjunto de rasgos formado por lo que el personaje es. La identidad del personaje se lleva a cabo mediante la oposición de los rasgos que definen al personaje frente a lo que otros personajes de la historia son.

Hay una serie de cosas que nos ayudan a definir la identidad del personaje:

4.6.2.1.1 *EL NOMBRE*

El nombre es probablemente el elemento más importante a la hora de caracterizar a un personaje. Según Barthes, los rasgos se unifican en el personaje sólo a partir de la aplicación del nombre propio.

“Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el Nombre propio y parecen adherirse a él, nace el personaje... El Nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastran la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico). En principio el que dice Yo no tiene nombre [...], pero de hecho Yo se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre.”

El nombre sería como un comodín que permite referirnos a varios rasgos (semas) a la vez mediante el uso de un solo término.

No todos los nombres son iguales, como no todos los personajes son iguales. Se podría decir que cada personaje tiene su nombre, y que —a diferencia de la vida real, donde no tenemos oportunidad de elegirlo— un personaje no se puede llamar de cualquier manera.

Pensemos por ejemplo en Sandokan. Sandokán no sería, probablemente, a nuestros ojos el mismo si se hubiese llamado Paco. Pero, incluso alejándonos un poco de la zona de influencia cultural e histórica que supone la hegemonía cultural del momento, pensemos en un héroe de cuño nacional, como Maqui Navaja. Tampoco Maqui Navaja se presentaría ante nosotros como el mismo personaje de llamarse por ejemplo Raul Navaja, ¿no es cierto?

Además de su valor identificador, el nombre tiene, seguidamente, un estatuto que deriva de su fonética y su gramática. En función de los valores que tomen estos campos, el nombre despierta en nosotros evocaciones, representaciones mentales diferentes. No surgen las mismas asociaciones en nuestra imaginación cuando oímos Evelio, Juan Carlos o Iván.

Un aspecto importante a tener en cuenta a la hora de elegir el nombre de un personaje, es su valor referencial. En la vida diaria, tanto como en la literatura, en la televisión y en las películas, estamos acostumbrados a que ciertos nombres designen a ciertas personas, y esto, de algún modo, condiciona, es decir, “carga” con un valor añadido el significado que tales nombres tienen para nosotros.

Por ejemplo, a mí el nombre de Angustias me suena inequívocamente a suegra, lo mismo que Concepción o que Doña Montserrat, que también suena un poco a portera. A vosotros puede que Carmen os suene a prima repipi, o que Cándido os suene a tío del pueblo,

o que Andrés os suene a fortachón y Alejandro a niño bien. Hay un primer nivel de referencialidad que puede coincidir con el entorno de lo familiar, lo cercano. Un siguiente nivel podría coincidir con lo cultural; es el caso, por ejemplo, de nombres como Bautista, que a todos nos hace pensar en alguien con la profesión de mayordomo; o Flanagan, que suena a policía irlandés; Pili, que remite a niña pequeña; Braulio, Nicodemo o Jacobo, que hace pensar en gente de pueblo. Para acabar, un último nivel que podría coincidir con cierta esfera de lo simbólico. Así, tenemos nombres literarios como, por ejemplo, Sancho, Emma, Dulcinea, Holmes, K; o televisivos como Samantha, Cristal, Maya, Pipi y Colombo; o cinematográficos como Indiana, Doctor No, Q, 007; o los alegóricos como algunos de los nombres que solía utilizar Galdós: Las señoritas Míau, ejemplo de solteronas, reprimidas y ridículas; o algunos nombres de los usados por Poe, o por Borges. Por último, están los nombres de nula referencialidad, es decir, aquellos que no nos suenan a nadie, que no remiten a ninguna persona ni personaje, como por ejemplo, algunos de los nombres que en ocasiones utiliza Quim Monzó: “gmrpf”, “pti”, etc.

La referencialidad del nombre, es decir, si queremos o no que el nombre escogido remita inmediatamente a un “tipo” específico de individuo, que se cargue con las cualidades que dicho nombre tiene asociadas, es algo que debemos tener en cuenta a la hora de elegirlo.

Por último estarían los deícticos, es decir, formas de identificar a un personaje que no son estrictamente nombres propios. Quim Monzó suele también utilizar este tipo de identificadores cuando designa a sus personajes como “El hombre que nunca se había enamorado”, “La enfermera”, “La archivera”, “La profesora universitaria”.

4.6.2.1.2 ASPECTO Y CARÁCTER

Una forma importante de caracterizar y dar consistencia al personaje, además de dotarle de un nombre o deíctico identificador, consiste en proporcionarle un aspecto y una forma de ser específicos, que los prendan en la memoria y, sobre todo, en la retina del lector.

Las descripciones del físico —prosopografía— y el carácter —etopeya— de los personajes son importantes, pero la intensidad y la importancia dependerá sobre todo del género narrativo donde estén insertas. Tratándose de la novela, el límite se amplía. Podemos encontrar en la novela varios párrafos dedicados a describir uno o varios aspectos del físico y del carácter de un personaje: la forma en que el pelo le caía sobre la cara, la miríada de pecas que surcaban su rostro y la piel de su cuerpo, envolviéndolo como una alfombra infantil, demorarnos en cómo sujeta la magdalena y la introduce en el té, y la parsimonia de sus

pequeños movimientos, etc, etc. Pero hemos de tener en cuenta lo que ya hemos contado del personaje para no repetirnos innecesariamente. Atención: hay rasgos sobre los que será necesario volver una y otra vez (los rasgos importantes del personaje que serán los que va a cambiar a lo largo de la novela).

Un recurso para caracterizar personajes de forma rápida y eficaz es lo que se conoce en la retórica tradicional como emblema. Está especialmente indicado en los personajes secundarios y en los extras.

4.6.2.1.3 EMBLEMAS

Un emblema es la representación simbólica de algo. Generalmente el emblema suele ser un objeto, algo material, que acompaña siempre al personaje, y hasta tal punto está identificado con él que basta la sola mención del emblema para que con ello estemos realmente aludiendo al propio personaje, incluso cuando éste no está.

Un buen ejemplo de emblema serían la pipa y el abrigo de Sherlock Holmes, el chupa—chups del teniente Koyack o la gabardina y el puro de Colombo. A veces no es necesario que estos personajes se muestren para que el lector sepa que están o han estado allí, basta con que se mencionen sus emblemas.

Otro buen ejemplo de emblema lo encontramos en una película: E.T, en el llavero que cuelga del cinturón de Keys (literalmente: “Llaves”), y que representa al perseguidor de E.T. A lo largo de toda la historia vemos y oímos tintinear las llaves en el cinturón de Keys. Es más, es que sólo vemos las llaves colgando de su cinturón, ya que Spilver —con muy buen criterio— coloca la cámara justo a la altura de los ojos de un niño. De modo que durante el planteamiento y buena parte del nudo, ese personaje es para nosotros no un nombre, ni un rostro, sino un emblema, un manojito de llaves colgado de un cinturón, y no es casi hasta el desenlace de la película que Spilver nos muestra su cara.

4.6.3 CANTIDAD ES CALIDAD

Ya dijimos al principio de la sección, que la caracterización del personaje se realiza de forma gradual a lo largo de toda la novela. Esto no quiere decir que haya que reservar para los capítulos centrales de la novela, por ejemplo, el dato de que el personaje es racista. No. Quiere decir que el racismo del personaje debemos ir elaborándolo, construyéndolo a lo largo de ella mediante la acumulación y la repetición de datos.

Mediante la acumulación de detalles y datos logramos que el personaje se vaya “haciendo cada vez más racista” a los ojos del lector: En el caso del racismo de nuestro personaje podemos acumular: una escena al principio donde se le “ve” mirando mal a un magrebí; después contamos cómo se quedó huérfano en la guerra porque su padre murió a manos de un magrebí; más tarde añadimos otra escena mostrando como se decepciona al saber que la chica es de origen magrebí, etc. Y después, repetimos y repetimos cuanto sea necesario la información para que el lector no pueda olvidarse de ello a lo largo de la novela.

4.6.4 DINÁMICA DEL PERSONAJE: ESTRUCTURA INTERNA Y TRANSFORMACIÓN

Internamente, la novela está sostenido por una estructura, una especie de andamiaje, de esqueleto formado por su planteamiento, su nudo y su desenlace —su estructura argumental— separados por los consiguientes puntos de giro. A través de esta especie de tobogán que es la estructura, las acciones se precipitan hacia el final, impulsadas por una especie de fuerza, de carrerilla, que ya conocemos. Llamamos a esta fuerza: momento o impulso.

Pues bien, no sólo el argumento de la historia, sino también el personaje, está constituido internamente por una especie de esqueleto, de estructura que, paralelamente a la de la acción —la estructura argumental— impulsa al personaje hacia su propio final, podríamos decir su destino, su meta, esto es, su deseo. Esta estructura viene determinada por:

1. La motivación.
2. El objetivo (el deseo).
3. Las acciones.

Como consecuencia de la influencia y la relación del personaje con los hechos externos (trama argumental), con los otros personajes y consigo mismo, se produce el concurso de dos elementos más:

4. El conflicto.
5. El cambio.

Todos estos elementos son necesarios para completar al personaje que, además de los rasgos de su identidad —estáticos—, posee otros que son dinámicos, es decir, que se van produciendo a través de esa dialéctica con la historia a medida que esta se va desarrollando. Por medio de estos elementos se caracteriza de forma completa al personaje poniendo claramente en evidencia quién es, qué quiere, por qué, y qué acciones será capaz de llevar a cabo para conseguirlo.

La ausencia de cualquiera de estos elementos repercute en la autenticidad del personaje, que será percibido de manera “borrosa”, confusa, inauténtica o incompleta por el lector. No olvidemos que el lector busca poder identificarse con el personaje, busca rasgos que le sean reconocibles, busca poder “querer” u “odiar” al personaje —dependiendo de si trata del protagonista o el antagonista, del héroe o el antihéroe—, y para ello debe “importarle” lo que le importa al personaje, debe desear lo que él desea, debe saber por qué. De ahí que sea tan importante dejar claros estos elementos. Si nuestra novela resulta plana, falta de interés y de relieve, como si nada de lo que sucede en ella tuviese realmente importancia, pensemos inmediatamente en que alguno de estos elementos constitutivos de la dinámica del personaje ha fallado: motivación, acciones, objetivo, conflicto, cambio.

4.6.4.1 LA MOTIVACIÓN

Todo el mundo actúa siempre movido por alguna clase de motivo. Si nos gastamos un tercio del sueldo de un año en comprar un coche es porque el viejo ha dejado de funcionar, o porque no teníamos uno y ahora lo necesitamos, o porque queremos fardar ante los vecinos, las chicas o nuestro cuñado que cambia de coche cada dos años o tres. Si nos enfadamos con nuestro mejor amigo y dejamos de hablarle, tarde o temprano él o ella nos preguntarán por qué. Las personas actuamos motivadas por diversas razones; pero siempre hay alguna. Cuando alguien no puede dar un motivo para hacer lo que hace, esa persona se vuelve incomprensible e irritante para nosotros. No podemos entenderla si no sabemos por qué hace las cosas.

Con la ficción sucede igual. Todos hemos visto alguna vez uno de esos culebrones donde, de repente, un hombre se enfrenta a toda su poderosa e influyente familia, atraviesa cataratas y desiertos y realiza las actividades más penosas para lograr encontrar y casarse con su enamorada. Pero un día, cuando por fin la ha encontrado y está ella esperándole al pie del altar, él le roba el coche a su mejor amigo y emprende un viaje hacia el horizonte torturado por terribles emociones que lo atormentan. Y todos nos quedamos pensando: “Ya, pero... ¿Por qué, demonios?” Con lo que le había costado encontrarla y lo que la quería. No hay ningún motivo —salvo que los guionistas tenían prisa por acabar el episodio, y dar paso a otra nueva aventura. Ocurre lo mismo cuando leemos la historia de un personaje que vende su casa y sus posesiones para embarcarse en un místico viaje al lejano Oriente, sin que veamos en el personaje la más mínima señal de que le importa Oriente. O cuando un personaje se suicida, decide separarse de su mujer o se enamora sin ningún motivo aparente.

Es muy importante que el lector sepa por qué un personaje hace algo; si no es así no se sentirá involucrado en la historia porque no entenderá al personaje, no podrá identificarse con él, la historia perderá su “carrerilla”, su impulso y nosotros perderemos al lector que, en pocos minutos (en el caso de un cuento corto, de manera inmediata) dejará de estar interesado por la historia

La motivación actúa por lo general como disparador de la acción al principio de la historia, como un detonante o catalizador —ya vimos lo que era un catalizador. Es por algún motivo que el personaje empieza a actuar, que se ve envuelto en la historia: se le ha estropeado su coche —y tendrá que comprar uno—, a su marido lo han trasladado a otra ciudad —y ella ha de enfrentarse a un nuevo mundo—.

La motivación puede expresarse en la novela mediante alguno de estos procedimientos: una enunciación, una acción concreta o una situación.

4.6.4.1.1 Enunciación.

El narrador enuncia, expresa sencillamente el o los motivos que tiene el personaje para actuar. Por ejemplo, en “El gran Gatsby”, el protagonista enuncia los motivos por los cuales ha decidido venir a vivir a Nueva Jersey desde su aburrido medio oeste natal.

4.6.4.1.2. Acción.

Un suceso, un acontecimiento descrito mediante una acción concreta, es el causante de que el protagonista tenga que ponerse en movimiento. La muerte de sus progenitores obliga a los hermanos Hansel y Gretel a partir hacia el bosque, la muerte de la madre y la consiguiente aparición de la madrastra obligan a Cenicienta a tener que convertirse en fregona, un mandato de su madre obliga a Caperucita a ponerse en marcha y salir hacia casa de la abuelita. En los cuentos maravillosos la motivación del personaje suele estar más clara —quizá por su carácter admonitorio, los niños deben aprender de los fallos y triunfos de sus personajes, por lo que deben entenderlos a la perfección—. En las novelas también puede suceder algo, tener lugar algún acontecimiento que obliga al personaje a “partir” o “abandonar el hogar” o “tomar una decisión importante” a algo que en todos los casos sirve para poner en marcha la historia.

Ejemplo: En Caperucita Roja, coincidiendo con el segundo párrafo, tras presentar al personaje, tiene lugar una escena en que su madre dice a Caperucita:

“—Ven, Caperucita, toma este trozo de tarta y esta botella de vino y llévaselos a la abuelita. Porque está enferma y débil y esto la animará. Ponte en camino antes de que haga calor, y cuando salgas a la calle ve formalita y no te desvíes de tu camino. [...]”

4.6.4.1.3. Situación.

En ocasiones es una combinación de la enunciación por parte del narrador y de acciones, lo que deja en claro la motivación del personaje, de modo que sentimos qué es lo que empuja al personaje a actuar, pero no podemos decir de forma precisa qué acción en concreto o qué expresión del narrador. A esto se le denomina situación.

Por ejemplo, en “El guardián entre el centeno”, Salinger construye la motivación mostrando las dudas que asaltan a Holden respecto al colegio donde sus padres lo han obligado a ir, la hipocresía de los adultos, la muerte de su hermano. En fin, son varias cosas las que hacen que Holden se ponga finalmente en marcha.

Recapitulando, a pesar de que hay tres formas válidas de construir la motivación del personaje, la que resulta siempre menos efectiva es la simple enunciación. Su fuerza de impregnación en la memoria del lector es menor, el lector “olvida” antes los motivos que simplemente han sido enunciados. La fuerza visual de una escena, de una acción en movimiento es mayor, y siempre puede ser reforzada con la enunciación por parte del narrador —si queremos que sea menos sutil—.

En cualquier caso, lo que es importante es que el lector entienda siempre por qué los personajes hacen lo que hacen: por qué se internan en el bosque, por qué intentan salvar su vida matrimonial —por curiosidad, por mandato materno, porque han descubierto que peligra.

Además de estos tres procedimientos, habría un cuarto modo de “expresar” la motivación, sin mostrarla por medio de acciones, y sin que sea exactamente una enunciación. Uno de ellos es el flash—back, y otro, la digresión. Su uso no es muy recomendable. Mediante el flash—back se detiene momentáneamente la acción para retroceder en el tiempo de la historia. El narrador busca un acontecimiento en el pasado del personaje que explique su motivación presente, de modo que reconstruye aquellos hechos y nos muestra la escena —acción— del pasado. Mediante el uso de la digresión el narrador se embarca en una larga

explicación —enunciativa— con billete hacia el pasado del personaje, donde se supone está la motivación de sus acciones presentes e inmediatas.

El uso de los flash—backs y las digresiones no está aconsejado como forma de construir la motivación presente del personaje principalmente por una razón: Mientras que la motivación empuja al personaje hacia delante en la historia, el flash—back y la digresión oponen una fuerza que la impulsa hacia el pasado, deteniendo la acción y buscando los motivos de los hechos actuales fuera de la historia del relato.

4.6.4.2. EL OBJETIVO (DESEO)

La motivación pone al personaje en camino. El deseo lo empuja irremisiblemente hacia el desenlace, hacia el objetivo que desea lograr.

El objetivo es el deseo del personaje materializado. Es la respuesta a la pregunta: “¿Qué quiere el personaje?”. Sin un personaje que desee algo no habría historia, pues la novela sería la narración absurda y sin propósito de los anodinos hechos de un autómata. Incluso en la vida real cada cosa que emprendemos tiene un propósito, y cuando no es así nos preocupamos, tenemos crisis, acudimos al psicoanalista, y nos preguntamos: ¿Qué sentido tiene la vida?”. Y la vida tiene sentido, claro que sí —principalmente porque el sentido es sólo una construcción humana en función de la propia linealidad del tiempo, es decir, de la vida.

Podría decirse que cada uno de nosotros “diseña” su vida, la “construye”, igual que si fuera una historia. Cuando salimos de casa por la mañana lo hacemos con el propósito, con el objetivo de tener un buen día en el trabajo. Cuando emprendemos una dieta lo hacemos con el objetivo de adelgazar y caber en el biquini. Cuando nos vamos de vacaciones lo hacemos con el objetivo de descansar o pasarlo muy bien. Cuando estudiamos, lo hacemos para aprobar; y cuando hemos aprobado el último examen, comenzamos a estudiar de nuevo con el propósito de aprobar el siguiente. Nadie sale a la calle y comienza a caminar sin saber por qué —puede uno salir con el propósito de dejar que sus pies lo lleven a algún sitio, pero eso ya es un propósito—. Nadie prepara unas oposiciones a notarías sin ningún objetivo en realidad —habría que estar loco.

Con todo esto simplemente quería demostrar que si, tal como dijo Aristóteles, la ficción es imitación de acciones de la realidad, entonces, también en nuestros textos el personaje, como en la vida cada uno de nosotros, debe tener un objetivo, debe actuar con arreglo a algún propósito, debe encaminarse hacia un algún fin.

Sin un objetivo claro la historia irá dando tumbos de un lado para otro, será un galimatías confuso, como una prenda de ropa que se ha caído de la percha y ya no parece una chaqueta, sino un amasijo de tela. Sin un objetivo es imposible que la historia se arme en torno a una estructura interna; es decir, sin un objetivo no habrá nudo que desenredar ni desenlace que concluya los conflictos, sencillamente porque la historia no tendrá una dirección (una meta). Podría decirse que el objetivo —el propósito, el deseo del personaje— amarra a éste al desenlace de la historia, de modo que el desenlace tiene lugar de hecho cuando los dos se encuentran, es decir, cuando el personaje que persigue su objetivo consigue alcanzarlo en el desenlace final.

Hay tres elementos que son necesarios para que el establecimiento del objetivo —el deseo del personaje— funcione de manera eficaz:

4.6.4.2.1. Pérdida o recompensa.

El personaje debe ganar o perder algo en función de que logre o no su objetivo. El lector debe sentir, con el protagonista, que pierde o gana algo si dicho objetivo se cumple, eso significa que hay algo que está en juego hasta el final.

Por ejemplo: En “El gran Gatsby” lo que está en juego es la felicidad que para Gatsby supone poder conseguir el amor de Daysi (Por lograrlo llega incluso a tener un trágico final).

4.6.4.2.2. Conflicto.

Para que el objetivo funcione debe poner al protagonista en conflicto con algo. Es decir, al objetivo del protagonista debe oponérsele otro, como por ejemplo:

a) El objetivo de un antagonista. Como por ejemplo en la serie detective—ladrón de las historias de género policiaco.

Por ejemplo: en las historias de Simenon, el objetivo del inspector Maigret es siempre encontrar al delincuente. A su objetivo se opone siempre el del antagonista, el delincuente, que es salir indemne.

b) Un “contra—deseo” del propio protagonista. Crisis de conciencia de la modernidad. Hoy los personajes son sus propios enemigos cuando dudan o se enfrentan a miedos interiores (fantasmas).

En “Crimen y Castigo” de Dostoyevski, el objetivo de Raskolnikov es trascender la moral mediante la ejecución de un asesinato que anule dicha polarización maniquea matando a un odioso ser que a nadie proporcionaba ningún bien. A su objetivo —vivir el crimen

cometido como si de un favor a la humanidad se tratase— se opone otro: su propia conciencia, que no deja de acosarle y de perturbar la consecución de su meta.

4.6.4.2.3. Un objetivo difícil de alcanzar.

Ya dijimos que una historia era la narración de un cambio. Pues bien, el objetivo tiene que ser lo bastante difícil de alcanzar como para que el personaje sufra alguna transformación, algún cambio mientras lo persigue. Es decir, si el objetivo no está al alcance de la mano del personaje, entonces el personaje tendrá que transformarse para dar con él. Es por medio de conflictos lo suficientemente importantes, así como a través de un objetivo difícil de alcanzar como se logra desarrollar lo más importante de la historia: la transformación del personaje, la ampliación de sus dimensiones a medida que avanzamos hacia el desenlace final.

4.6.4.3. LAS ACCIONES

Son todos los esfuerzos en forma de acciones concretas que el personaje lleva a cabo en la persecución de su objetivo. No basta con que el personaje se proponga una meta y se siente a pensar en ello. Ni hablar. Cualquiera de nosotros sabe que si quiere algo, tiene que moverse para conseguirlo. Podemos hacernos un firme propósito de empezar a ponernos en forma, planear qué deporte vamos a practicar, con cuanta asiduidad, dónde vamos a llevarlo a cabo, pero si no salimos de casa y movemos los pies en dirección al gimnasio, nuestro objetivo quedará sólo en un planteamiento, pero jamás se realizará.

En la novela, las acciones se materializan en los capítulos. Dentro de cada capítulo tienen cabida una serie de episodios, en los cuales, a su vez, hay escenas, que narran acciones y acontecimientos concretos. Los personajes que tienen un objetivo en la historia pero no “hacen” nada por perseguirlo (es decir, no toman la decisión de llevar a cabo una serie de acciones en consecuencia, sino que se limitan a divagar sobre su deseo) se vuelven poco verosímiles para el lector, que no se los cree.

Los personajes, pues, deben emprender acciones para lograr su objetivo, y de la naturaleza de esas acciones, es decir, de su fuerza, su inteligencia, su autenticidad, va a depender directamente la fuerza, la inteligencia o la autenticidad del personaje. La razón es que, de las acciones que el personaje lleva a cabo para lograr su objetivo, se desprende algo muy importante sobre él —y de lo que ya hablamos al referirnos a la caracterización—: su carácter, es decir, su cualidad moral.

Naturalmente no todas las acciones que el personaje realiza tienen el mismo estatuto. Veremos cómo habrá que pensar muy bien qué ha de hacer el personaje en cada capítulo, en función del momento de su proceso de cambio en el que se halle, y en función del momento de la trama en que nos encontremos. Por eso, algunas acciones serán más importantes que otras (según acerquen al personaje al logro del objetivo, o sean más bien acciones que estén encaminadas a caracterizarlo, a derribar barreras, a caracterizar al secundario, etc). Pero lo importante es que cada una de ellas signifique algo, tenga una función, sea importante para la historia y suponga un pulso —beat— en su camino hacia el final.

4.6.4.4. EL CONFLICTO

Ya tuvimos ocasión de hablar del conflicto en relación con la estructura interna de la historia. La forma de conseguir el cambio en nuestra historia es introduciendo en ella un conflicto que obligue al personaje a tomar decisiones y haga que la historia se aparte del camino que seguiría si no hubiese obstáculo alguno.

Lo más importante a tener en cuenta respecto al conflicto es que en la historia no puede haber más de uno. En el caso del cuento es evidente y ya lo explicamos —no hay espacio material para narrar más de uno—. Pero en el caso de la novela, aunque debe haber un pequeño conflicto en cada capítulo, no hay más que un conflicto central, que es el que se desarrolla a lo largo de la novela y se resuelve en el desenlace final.

El conflicto podía ser de dos tipos: externo, si se producía en la trama argumental; o interno, si se producía en el interior, en la mente o el sistema emocional del personaje. En uno u otro caso, si en un momento dado una acción no se opusiera al curso general de los acontecimientos y el personaje no tuviera que tomar la decisión de actuar, el argumento no cambiaría de dirección, y la historia estaría condenada a no terminar nunca, sin resolución.

Además de esta clasificación entre conflictos internos y externos, los conflictos pueden ser de otros tipos:

4.6.4.4.1. *Conflictos de relación.*

Aquellos que se centran en los objetivos mutuamente excluyentes de dos personajes —protagonista y antagonista; chico y chica; padre e hijo; etc.

Por ejemplo: En “El gran Gatsby” hay un conflicto de relación entre Gatsby y Daisy, que se superpone al conflicto interno que hace a Gatsby debatirse en la duda acerca de su relación con ella.

4.6.4.4.2. *Conflictos sociales.*

Se trata de conflictos que plantean el enfrentamiento entre el personaje y un grupo social determinado o contra el sistema en general.

Por ejemplo: En “La lengua de las mariposas”, de Manuel Rivas, la inocencia del amor del niño por su maestro se opone a toda una comunidad cuando la guerra estalla.

4.6.4.4.3. *Conflicto universal.*

A veces el conflicto se plantea entre el protagonista y una entidad abstracta, sobrenatural o simbólica, como Dios, el Mal, la Muerte, la Envidia.

Sin embargo, en el tratamiento de este tipo de conflictos, la lucha que el personaje sostiene con dicha entidad abstracta o sobrenatural debe concretarse en una lucha humana. Es decir, el personaje focalizará la contienda contra dicha fuerza invisible sobre un personaje humano de la historia.

Por ejemplo: En “Casa tomada” de Cortazar, el conflicto del protagonista contra las fuerzas sobrenaturales malignas, se proyecta sobre la casa —que en esta historia funciona como un personaje más—, de modo que el lector asiste a la progresiva lucha del protagonista por no perder una tras otra las habitaciones de la mansión familiar que, de una manera no explícita, van siendo tomadas por dichas fuerzas malignas.

En otro caso, como por ejemplo en “Envidia” de Ana María Matute, el personaje de Martina “declara la guerra” a la justicia divina por haberle privado de una madre y de las cosas de las que debió sufrir privación a causa de ello. Sin embargo, las víctimas de su enfado son el resto de los habitantes de la casa, el resto de los seres humanos en general, con quienes permanece en guerra.

4.6.4.5. EL CAMBIO

Una historia es la narración de unos hechos protagonizados por un personaje que se dirige hacia un objetivo, y como consecuencia de esta persecución se producirá un cambio en él. El personaje nunca será el mismo al finalizar la historia. La historia tiene que haber cambiado al personaje, y ya hemos explicado por qué y cómo lo hace.

4.6.4.6 DIMENSIONES DEL PERSONAJE

La forma de hacer que los cambios sean perceptibles y manifiestos en los personajes, es confiriéndoles dimensiones. La dimensión es un conjunto de rasgos que dan cuerpo a cierta faceta del personaje y que, de ese modo, facilitan su transformación en otros rasgos diferentes. La manera en que unos rasgos se transforman en otros es a través de los hechos de la historia que afectan al personaje, y de las relaciones con los otros personajes. Por ejemplo, un personaje que, en la dimensión emocional, es tímido al principio, puede, al final de la historia, haber variado ese rasgo hacia el de valentía gracias a la influencia de la chica; y con ello, cambiar.

Un personaje puede estar dotado de algunos rasgos en una dimensión determinada y, sin embargo, faltarle rasgos en las demás. Esto es lo que sucede con los denominados personajes-tipo, unidimensionales. En cambio, dotar al personaje de varias dimensiones supone crear personajes redondos, parecidos a las personas reales, que pensamos, sentimos y actuamos, y no estamos dotados únicamente para una de estas tres cosas. Por eso los personajes multidimensionales son más verosímiles, porque el lector se siente más identificado con ellos, los entiende mejor, y de esa manera también le importa si ganan o pierden.

Son varias las dimensiones que puede tener el personaje:

4.6.4.6.1. DIMENSIÓN INTELECTIVA

Comprende los rasgos de la facultad de pensar, así como todos aquellos aspectos derivados de ella: actitudes ante la vida y los demás —cínica, idealista, optimista, depresiva, agresiva, maniática, lunática, insegura, arrogante, insolente—; modos de pensar, escalas de valores, principios, creencias —religiosas, políticas, sociales, económicas, culturales—, gustos —estéticos, culinarios, literarios, cinematográficos, textiles, artísticos—, visiones de mundo, prejuicios, etc.

Podríamos resumir todos estos rasgos en dos: modos de pensar y actitudes. Ambos rasgos tendrán que tener su propia manifestación en los hechos, en la acción de la historia. Sin embargo, hay que tener presente que es mucho más fácil de traducir en hechos una actitud que una forma de pensar. Será mucho más sencillo construir un personaje con una actitud racista, que se manifestará fácilmente en la acción, que un personaje que únicamente “piensa” que, en determinados servicios públicos, está justificado que se tenga en cuenta la nacionalidad o no de los beneficiarios. Se trata de ponérselo fácil a la hora de escribir, y de ponérselo fácil al lector. Podemos sentar a un personaje frente a un amigo en una terraza

tomando un café y soltándole un discurso sobre que el gobierno debería cobrar más impuestos a los inmigrantes para que se largasen. Pero será tremendamente abstracto y aburrido. Es preferible siempre mostrar la actitud de un personaje en acción, por ejemplo, cerrando la ventanilla de su coche en las narices de un inmigrante que le ofrece pañuelos en un semáforo de la ciudad. Siempre es preferible que el personaje actúe a que hable. Mostrar en lugar de contar.

4.6.4.6.2. DIMENSIÓN MOTRIZ

Ya dijimos en capítulos anteriores la opinión de Aristóteles al respecto de la obra de ficción: Imitación de acciones. Por medio de las acciones, ya lo dijimos, los personajes manifiestan verdaderamente su carácter, su forma de ser y de pensar, y es actuando también que intentan llevar a cabo su objetivo, sortear los obstáculos, resolver los conflictos y realizar sus deseos.

La acción no comprende sólo las acciones en sí mismas, sino también las decisiones de actuar. A veces la sola decisión de acometer algo tiene la misma importancia que la acción a la cual precede. Por ejemplo, la decisión de dejar a la pareja —motivo clásico en cuanto a toma decisiones— es más importante que la acción de dejarla. Y de la misma manera, muchas otras: la decisión de suicidarse, la de enfrentarse al jefe o a un padre autoritario.

Muchas historias culminan simplemente con una decisión, y la acción concreta queda implícita en una elipsis —que por otro lado, si la historia está bien construida, es evidente—. Por ejemplo, en “Conservación” de Carver, asistimos a la decisión de Sandy de acudir ella sola a la subasta, aunque no la “vemos” acudir. Es decir, en el relato no se incluye (no se escribe) la acción misma, pero ésta queda implícita, realmente sí tiene lugar en la historia.

Sin embargo, toda decisión debe conducir a una acción —ya sea de manera implícita o manifiesta—. El personaje debe hacer progresar la historia con sus actos, los cuales se materializan en el relato en forma de beats. Cada uno conduce a otro, y así la historia es empujada hacia el final.

4.6.4.6.3. DIMENSIÓN EMOTIVA

No podemos olvidar jamás que los personajes de nuestras historias deben ser lo más parecidos posible a seres humanos reales. Y las personas nos asustamos si nos atracan, sudamos cuando estamos bajo presión, se nos acelera el pulso en presencia de la persona amada, nos sentimos felices cuando aprobamos un examen, sentimos envidia cuando otros

consiguen lo que nosotros no, reaccionamos con agresividad cuando son atacados, nos duele cuando nos abandonan, podemos hasta desesperarnos y enloquecer con la muerte de seres queridos, odiamos las pérdidas y disfrutamos con las ganancias, y un catálogo inacabable de emociones y sentimientos más que varían en función de cada personalidad en concreto. Pues bien, lo mismo debe ocurrir con los personajes de nuestras historias.

Los personajes deben tener una vida y características emocionales que los definan. Las acciones provocan reacciones emocionales en los personajes —lo mismo que en las personas—, y a la inversa, el carácter emocional de un personaje puede influir en su forma de actuar.

Por ejemplo: En “Envidia” de Ana María Matute, la pérdida de su madre influyó a Martina principalmente en el plano emocional, ya que hizo de ella una persona huraña, arisca, aislada y recelosa de los demás. Del mismo modo, su estado emocional respecto a la Navidad en el momento en el que se producen los hechos, hace que, según el narrador, Martina se decida a hablar con los otros y que incluso no emprenda acciones agresivas contra ellos cuando se burlan de su debilidad.

Podemos aprovecharnos de los contrastes que se producen entre el talante emotivo habitual de un personaje y sus reacciones emocionales ante determinados hechos que se producen en la historia. Un personaje normalmente tranquilo y manso puede reaccionar violentamente ante el rechazo de la mujer deseada.

Nunca debemos olvidarnos de consignar la correspondiente reacción emocional de un personaje frente a la acción que tiene lugar en la historia. Ello ayuda a que el personaje gane volumen y autenticidad a los ojos del lector, el cual podrá empatizar mucho más fácilmente con él.

4.6.4.7 EL ARCO DE TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE

El personaje tiene que cambiar a lo largo de la historia. De alguna manera, al llegar al desenlace, el personaje no va a ser el mismo que era al empezar. Algo se ha transformado como consecuencia de su enfrentamiento al conflicto, de su relación con los demás personajes y de sus propias acciones. Pero no solamente el personaje se transforma. El proceso de cambio también funciona en sentido inverso; el cambio experimentado por el personaje influye en la acción subsiguiente, e influye también en la relación que el personaje tiene con los otros personajes de la historia.

Por ejemplo: Como consecuencia del cambio experimentado por “Juan Sin Miedo” al final de la historia —volverse valeroso—, puede acometer la valiente acción y ello, a su vez, modifica su relación con la princesa, la cual ahora se enamora de él.

El proceso del cambio se construye gradualmente. Vemos una respuesta emocional distinta al mismo acontecimiento, una decisión que hace cambiar la actitud del personaje o su forma de pensar, la influencia de otro personaje precipita la acción del personaje.

La forma de articular el cambio es delicada y lenta. Una vez que hemos dotado al personaje de suficientes rasgos en las tres dimensiones que acabamos de explicar, iremos graduando la intensidad de cada uno de esos rasgos para evidenciar el cambio. Puede que gradremos la intensidad todos los rasgos significativos que nos interesa cambiar, o tal vez sólo la de algunos, haciendo, por ejemplo, que varios de los rasgos negativos de un personaje varíen sólo un poco hacia el polo positivo; o llevando únicamente un rasgo tremendamente negativo hacia el extremo opuesto.

Por ejemplo: Vamos a ver cómo se produce el cambio en una historia como la de la película “La Reina de África”. Al principio de la historia se ve que no parece haber la menor simpatía entre el rudo personaje del señor Allnutt y la pacata y solterona Rose.

Cuando muere el hermano de Rose y el señor Allnutt regresa, Rose puede irse con él y salvarse, por lo que le está agradecida y eso hace cambiar un poco la relación. El siguiente paso tiene lugar la primera noche en el río. Está lloviendo y el señor Allnutt se está empapando por lo que va a cobijarse bajo el toldo donde duerme Rose. Pero ella se despierta y piensa lo peor por lo que él se va. Sin embargo la tormenta arrecia, por lo que ella le llama y le hace un hueco bajo el toldo. Ahora confía en él.

A medida que van bajando por el río, el señor Allnutt se da cuenta de que Rose va en serio cuando habla de torpedear el Louisa. Se emborracha y la llama solterona, acción con la cual refuerza la decisión de Rose. Al día siguiente está muy enfadada y el señor Allnutt intenta que cambie de humor, para lo cual se afeita e inicia una conversación al final de la cual accede al “absurdo” plan de ella de torpedear el buque alemán y ella se muestra amable con él. Su relación ha vuelto a cambiar, antes estaban en desacuerdo, ahora los dos quieren lo mismo: torpedear el Louisa. En este momento de la historia el proceso de cambio está a la mitad: ahora ambos tienen confianza el uno en el otro, se ayudan y la excitación de la aventura está empezando a dar vida a la metódica Rose.

A estos siguen otros pequeños cambios en la historia que van encaminándola hacia la transformación final: se besan, ella le llama “querido”, comparten preocupaciones y un objetivo común: seguir juntos.

Todo sigue así hasta que se ven atrapados en el lodazal y parece que todo ha terminado para ellos. Pero es al final de la historia, cuando están a punto de ser ejecutados por los alemanes, cuando se produce la transformación total: ella se vuelve una aguerrida luchadora que quiere morir en el lugar de él, él, que era un ser descreído y sin planes en la vida quiere casarse con ella.

Fijémonos cómo “La reina de África” se toma su tiempo para desarrollarse. Los beats se suceden unos a otros con el ritmo apropiado, sin prisas. Los cambios se producen a medida que cada personaje afronta los nuevos acontecimientos y los giros de su relación con el otro, que va poniendo en evidencia que se necesitan para salir con éxito de su aventura. No son los mismos al principio que al final de la historia.

4.6.5 TRABAJANDO

4.6.5.1. PROPUESTAS SOBRE EL MATERIAL TEÓRICO

Imagina que tu historia, aquella que esbozaste en el primer mes, y en la que luego fuiste profundizando (si no lo hiciste, este es el momento de elegir una), y enumera sus personajes:

1. Define al protagonista:
 - a. Elabora una caracterización:
 - i. Ponle nombre, rasgos físicos, emblemas, etc.
 - ii. Dótele de un carácter, sirviéndote de algún pequeño ejemplo donde le veamos “en acción”.
 - b. Con qué otros personajes se relaciona.
2. Define una dinámica:
 - a.Cuál es su motivación,
 - b. Su objetivo (deseo),
 - c. Define las acciones importantes (pensar en algunas, solamente) que llevará a cabo en la novela,
 - d. Escoge un conflicto que lo mantenga “ocupado” durante toda la novela
 - e. Explica el cambio que va a experimentar.

3. Haz lo mismo con el co—protagonista, si lo hay.
4. Si te animas con los personajes secundarios, piensa en:
 - a. su caracterización (usa emblemas),
 - b. su función (para qué los vas a emplear en la historia, para hacer ver el carácter del prota antes de cambiar, para ayudarle a cambiar, para que narren, etcI)

4.6.5.2 PROPUESTAS SOBRE LAS LECTURAS

Ya has leído la novela “La metamorfosis”. Piensa en el trabajo magnífico que hace Kafka para caracterizar a sus escasos personajes: servirse de escenas visuales, que permiten “ver” cómo se comportan, y lo que es más importante, ver cómo se comportan con los demás personajes.

Samsa no se comporta igual con sus padres que con su jefe, con su padre que con su madre, con su hermana que con los demás.

Trata de contestar a:

1. ¿Qué motivación (deseo) crees que tiene Samsa una vez descubre en qué se ha convertido (una vez que tiene lugar el conflicto de la historia)?
2. ¿Qué cambio sufre a lo largo de la novela, o, lo que es lo mismo, en qué se transforma (además de la evidente transformación —metafórica— externa)?
3. Pensad en todas las facetas que queréis tenga y pensad en cómo vais a representarlas en la novela: cobardía ante el peligro, honradez en su trabajo, timidez con las mujeres, mezquindad en lo referente a pagar copas con sus amigos, inseguridad, etc, etc. Los diálogos, es decir, el habla propia de los personajes son de una riqueza incalculable. Pensemos en el “directo” del teatro. Cuando no hay intermediario (el narrador), el lector se “cree” mucho más lo que los personajes dicen y hacen. La información que un personaje aporta mediante un diálogo es información de primera mano. Es por eso que el diálogo, y la escena donde éste se enmarca, son el recurso “más caro” de la narrativa. Nunca se emplearán para contar cosas que no tengan importancia. Sería como tirar el dinero filmando a dos superestrellas del cine fumando un cigarrillo en sus camerinos antes de que suene la claqueta.

Además de las escenas, por supuesto, podéis servirlos de episodios más digresivos en los que principalmente es el narrador quien informa de los pensamientos más íntimos del personaje. Este estilo narrativo adquiere casi la entidad de la primera persona, tan pegado puede llegar a estar el narrador a la conciencia del personaje. Recuerdos, análisis sobre su

situación o la de otros personajes, anécdotas que constituyen pequeñas metáforas en sí mismas de lo que constituye —o constituirá— el conflicto del personaje.

4.6.5.3. BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Barthes, Roland, y otros. *Análisis estructural del relato*. Madrid, Ediciones Coyoacán México. 1998.
- Seger, Linda. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones Rialp, Madrid, 1994.
- Aristóteles. *Poética*. Icaria editorial, Barcelona, 1997.
- Genette, Gerard. *Ficción y dicción*. Editorial Lumen, Madrid, 1994.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Editorial Cátedra, Madrid, 1994.
- Garrido, Antonio. *El texto narrativo*. Editorial Síntesis, Madrid, 1994.
- Gardner, John. *El arte de la ficción*. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.
- Mainer, José Carlos. *La escritura desatada*. Temas de hoy, Madrid, 2000.
- Robert, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Editorial Taurus, Madrid, 1973.
- Diez Pacheco, Belén; Cruz Martínez, Juan. *Metodología para el comentario de textos literarios y no literarios*. Editorial Alba, Madrid, 1987.
- Pacheco, Carlos; Barrera, Linares, Luis (Comp). *Del cuento y sus alrededores*. Editorial Monte Ávila, Caracas, 1992.
- Chandler, Daniel. *Semiótica para principiantes*. Abya– Yala Editores, Quito, 1999.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1997.
- AA.VV. *Psicoanálisis y crítica literaria*. Editorial Akal Bolsillo, Madrid, 1981.
- Forster, E.M. *Aspectos de la novela*. Editorial Debate, Madrid, 1995.
- Rubio Martín, María; De la Fuente, Ricardo; Gutiérrez, Fabián. *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1994.
- Highsmith, Patricia. *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Editorial Cátedra, Madrid, 1990.

- Bradbury, Ray. Zen el arte de escribir. Editorial Minotauro, Barcelona, 1995.
- Rodari, Gianni. Ejercicios de fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Rodari, Gianni. Gramática de la fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Zapata, Ángel. El vacío y el centro. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2002.
- Zapata, Ángel. La práctica del relato. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.
- Queneau, Raymond. Ejercicios de estilo. Cátedra, Madrid, 1999
- Vargas Llosa, Mario. Cartas a un joven novelista. Ariel/Planeta, Barcelona, 1997
- Fdez González, Ángel Raimundo; Hervás, Salvador; Báez, Valerio. Introducción a la semántica. Cátedra, Madrid, 1989
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Fundamentos, Madrid, 1981
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacán, México D.F, 1998.
- Spang, Kurt. Géneros literarios. Síntesis, Madrid, 2000.
- Goldberg, Natalie. El gozo de escribir. Los libros de la liebre de marzo, Barcelona, 1997.
- Kundera, Milan. El arte de la novela. Tusquets, Barcelona, 1994.
- Kohan, Silvia Adela. Cómo escribir relatos. Plaza y Janés, Barcelona, 1999.
- Páez, Enrique. Escribir. SM, Madrid, 2003

4. 7. FICHA 7: ESTILO Y DISCURSO

El discurso narrativo es el vehículo a través del cual cobra vida la novela. Son las palabras, el lenguaje, el material lingüístico de que está formado el texto. Lo que comúnmente se ha llamado la forma.

Por ello se dice que la novela es un acto de lenguaje, porque está formado de lenguaje, de palabras. La señal “Stop” sería también un acto de lenguaje, como también lo serían los pensamientos (si aceptamos que, en efecto, el pensamiento tiene lugar sólo asociados a la aparición de lenguaje), la definición de un concepto en el diccionario, este texto, etc.

Sin embargo, la novela no es sólo un acto de lenguaje. En la novela se simulan también actos de habla. Un acto de habla pone en relación al lenguaje con sus usuarios, es decir, implica una comunicación entre un hablante y un receptor, un espacio, y un tiempo. Un acto de habla es lo dicho por un hablante, pero dicho de una determinada manera. El espacio y el tiempo condicionan lo dicho por el hablante por medio de la cultura, la ideología o las clases sociales existentes en dicho enclave espacio-temporal. No se diría igual “¿Puedo pasar?”, en el siglo XV (p.e: “Con la venia de vuesa merced”) que en el XX, ni tampoco si quien pregunta se halla ante el despacho de un ministro (p.e: “Da usted su permiso?”) o frente a la puerta de su propio cuarto de baño; ni si quien habla es un niño (p.e: “¡¡Abreee!!”), o un macarra (p.e: “¿Abres o me abro?”).

Un acto de habla es un acto de lenguaje ejecutado, es decir, que ha dejado de ser abstracto para convertirse en una instancia singularizada, dicha por un individuo concreto en un momento y lugares concretos, y con unas características ideológicas y sociales concretas.

Pues bien, esto mismo ocurre también en la novela. Una novela no es una carta oficial, redactada según los cánones y que en nada debe diferenciarse de otras tantas mil cartas que fueron escritas para cumplir idéntica misión. Ni tampoco es un poema, donde lo que se dice no es dicho por un “alguien” (un personaje) que forma parte del texto, sino por el poeta, y en un lenguaje con una única intención: la expresiva, poética; donde el idiolecto y el sociolecto del hablante se han eliminado. No. La novela recoge, simula, las hablas, singularizadas, de distintas instancias hablantes. ¿Quiénes son esas instancias? Pues el narrador y los personajes, por supuesto.

En la pasada sección dijimos que el narrador tiene un tono y un registro particulares, una voz y una “forma” de matizar lo que dice, la cual puede incluso llegar a cambiar el significado de lo dicho, tal como vimos que ocurría en el ejemplo de los “Ejercicios de estilo” de Queneau. El narrador puede hablar como una persona culta, como un niño, como alguien

profundamente afectado por los hechos o como un notario imparcial. Además, el narrador puede contar lo que le ocurrió a sí mismo en forma autobiográfica, o puede adoptar el discurso propio de una carta, o el de un diario íntimo, o puede incluso imitar el fluir de su conciencia, como en el monólogo interior.

Además del narrador, con su habla propia y particular, la novela está formada también por las intervenciones de los personajes, los cuales reflejan su habla particular a través de los diálogos. Unos personajes tendrán un habla propia de personas de clase baja, otros se expresarán en la jerga de los médicos, otros con una marcada intención manipuladora, o cínica, o política, o amonestadora.

Tanto el narrador como los personajes hablan de una manera determinada, es decir, poseen un idiolecto (lenguaje idiosincrásico, privativo de una persona, tal como ella, singularmente, lo emplea, con sus peculiaridades individuales, según su competencia lingüística y su conformación socio—cultural) y un sociolecto (sub—lenguaje idiosincrásico de un grupo social dado) con los cuales se manifiestan en la novela.

Sin embargo, el narrador y los personajes no son los únicos vehículos para la incorporación de la gran variedad de comportamientos verbales (sociolectos e idiolectos). A su lado hay que mencionar también el uso de los géneros intercalares —la carta, el diario, los documentos históricos o científicos, etc.— que se incorporan a la novela, enriqueciendo de este modo un discurso de por sí multilingüe.

Por todas estas razones el discurso narrativo ha sido caracterizado como un discurso polifónico.

4.7.1 POLIFONÍA DEL DISCURSO NARRATIVO

Dentro del discurso narrativo tienen cabida una gran variedad de voces (narrador, personajes, etc), cada una de las cuales es representada a través de un estilo, un lenguaje, un registro característicos. Esto hace del discurso narrativo una realidad polifónica: múltiples estilos (estilo directo, indirecto, libre, monólogo interior), múltiples lenguas (formal de una carta o un texto periodístico incorporados al texto, informal de un personaje de baja clase social, etc) y múltiples voces (la del narrador, la de los personajes), en cuyo interior conviven elementos de índole muy diversa: literarios y no literarios, orales o escritos. Algunos de estos son la narración directa (diálogos), la narración oral, diferentes modalidades de la narración escrita (cartas, diarios, etc.), el discurso del autor (bajo formas como digresiones reflexivas, opiniones, etc.) o de los personajes.

Sin embargo, para ser incorporadas en la novela, por supuesto, todas estas modalidades discursivas tienen que sufrir un proceso de estilización, una elaboración que permite la representación literaria de todos ellos juntos. Así, pues, el estilo del discurso narrativo es la suma de estilos, una suma que finalmente armoniza gracias al papel organizador del narrador.

De entre las diversas voces y lenguas del discurso narrativo destaca la lengua del narrador. Ya sabemos que el narrador es quien organiza y orchestra las demás voces y lenguas de la novela, otorgando al conjunto, además, una determinada textura (de respeto o divergencia, irónica o paródica, etc.), lo que llamamos el tono narrativo.

Es por esta razón que el discurso narrativo es polifónico, porque en su seno se acoge a toda la diversidad lingüística y, sobre todo, ideológica del contexto social (en el último momento, condicionado por el punto de vista del narrador —la lengua representante).

Todas las distintas hablas que componen la novela (las de los personajes, o las de otros elementos discursivos —como por ejemplo una carta, un informe, un diario, etc, que se incluyesen íntegros en el texto— entran en relación entre sí, y sobre todo, con la voz del narrador. Todas estas voces mantienen su integridad original en la medida en que el narrador lo permite. Una reflexión filosófica o científica por ejemplo, puede conservar gran parte de su expresividad originaria, de su literalidad, aunque condicionada por el contexto narrativo al que son incorporadas, en la medida en que el narrador lo permita (dependiendo del tono narrativo que domine el texto). Si el narrador de la novela tiene un tono bajo, es imposible que de repente se ponga a hablar como un Einstein (para hablar de la teoría de la relatividad, se expresará en términos menos cultos, científicos y precisos de lo que lo haría un narrador de tono alto).

Lo mismo sucede con las voces de los personajes, las cuales oímos en ocasiones íntegramente (estilo directo), y reproducidas por el narrador en otras (estilo indirecto).

Todo ese enorme material verbal que son las distintas hablas (voces) que integran la novela se amalgaman en la lengua del narrador, que es quien las orchestra, dando lugar a la realidad híbrida e intensamente dialógica del discurso narrativo.

Es en esto, sobre todo, en lo que el discurso narrativo se aparta más del discurso poético, que sería un discurso monolingüe, insolidario (rechaza mezclarse con otras lenguas) y autosuficiente.

Ya hemos dicho que la lengua representante, la voz que orchestra a todas las demás es el narrador. El discurso narrativo remite siempre al narrador, que expresa su visión del

mundo no sólo a través de su propia lengua sino por medio de las demás lenguas (voces) que entran en relación con la suya, muy especialmente la del personaje focalizado, casi siempre portavoz de la posición ideológica del autor.

4.7.2 FICCIONALIDAD DEL DISCURSO NARRATIVO

El discurso narrativo no es real sino ficticio. Esto, que parece una perogrullada, no lo es, sin embargo, ya que no debemos olvidar que nosotros, el escritor, somos los responsables últimos de todos los elementos integrantes de la novela (incluyendo al narrador y los personajes, y su discurso).

Ya hemos dicho que el interior de la novela se reproducen los actos de habla (el hablar) del narrador y los personajes, sin embargo, se trata de una simulación. El autor simula unos actos de habla que pone en boca de narrador y personajes.

Este hablar del narrador constituye un tipo de acción perteneciente a un universo imaginario y, por tanto, es un acto ficticio como el resto de las acciones representadas dentro de la novela. Narrar consiste en registrar el discurso ficticio de un hablante ficticio en un ámbito de ficción. (Sin embargo, como el escritor está recogiendo y grabando los enunciados ficticios de otro, él mismo está realizando simultáneamente otro acto de habla. Lo que el escritor hace, de manera auténtica, es producir una realidad de ficción).

El responsable de la narración es el narrador y no el autor. La función del autor, ya lo hemos dicho, no consiste en narrar, sino en producir un discurso: la novela, y ponerlo en boca de un hablante ficticio: el narrador.

4.7.3 TIPOLOGÍA DEL DISCURSO NARRATIVO

Todos los procedimientos que se van a examinar sirven al narrador para cumplir con su misión básica de representar un universo de ficción e, indirectamente, contribuyen en mayor o menor medida a la verosimilitud de la novela. Sin estos procedimientos el narrador sería la única voz que sonaría en la novela. Tanto el permanente mutismo de los personajes, como la continua y literal reproducción de sus palabras por medio del narrador, haría peligrar la verosimilitud de la novela y, además, sería antieconómico, puesto que no todo merece ser reproducido.

Por medio de estos recursos los personajes se comunican entre sí y con el lector, desarrollando diversos tipos de actos de habla, como la aseveración, la promesa, el engaño, la felicitación, etc. En definitiva: se comportan como personas reales. Gracias a ellos el narrador

facilita al lector el acceso a los contenidos de conciencia del personaje o a las palabras efectivamente pronunciadas.

Hay tres procedimientos básicos que sirven para representar el discurso narrativo, es decir, el habla del narrador y los personajes: el estilo directo, el indirecto y el indirecto libre. Estos tres procedimientos o estilos suelen alternar en la novela, ya que, tal como dijimos más arriba, de no ser así la novela perdería en verosimilitud, ritmo y eficacia.

4.7.3.1 EL ESTILO DIRECTO

El procedimiento del estilo directo es aquel en el que el discurso narrativo reproduce fielmente el habla de los personajes, sin la presencia de *verbum dicendi* (“dijo que”), ni ninguna otra modificación en ellos. El lector “oye” literalmente el registro de los personajes, sus idiolectos y sociolectos, pues, hablan por su propia boca, con sus propias palabras. La forma en que el estilo directo se representa en el texto es mediante el uso de guiones o entrecomillado. Como el estilo directo reproduce literalmente el habla del personaje, se supone que aquel puede hablar “como quiera”, incluso con onomatopeyas, incorrecciones gramaticales, tartamudeos o acentos especiales (dentro de lo que la propia estructura interna del texto permita, claro está).

En el siguiente fragmento:

“—¿Puedo entrar? —dijo Lulú acercándose a la puerta.
—Pasa, coño —dijo Leo.”

La parte de texto en cursiva está en estilo directo. Es, con sus propias palabras, lo que dice el personaje. El resto, lo que va acotado tras los guiones, es una parte del discurso narrativo correspondiente a la voz del narrador.

El empelo más extremo del estilo directo lo tenemos en el teatro, donde todo el discurso corresponde a los personajes. En el discurso narrativo no es corriente encontrar una novela construida exclusivamente en estilo directo, es decir, sin la presencia de un narrador. Cuanto más se acerca un texto narrativo a este estilo más dramatizado se dice que está.

Tal como dice Enrique Páez, al emplear el estilo directo, es decir, dejando hablar a los personajes sin intermediarios, conseguimos los siguientes recursos expresivos:

1. Los personajes mantienen su habla, su propio registro, sus expresiones, en definitiva sus idiolectos y sociolectos particulares, enriqueciendo con ellos los tonos de la historia.

2. Lo que dicen los personajes está en un tiempo verbal (generalmente presente) diferente al tiempo verbal empleado por el narrador (generalmente pasado). Estas variaciones en el tiempo verbal rompen la posible monotonía del texto.

3. Los personajes se sitúan en un plano más cercano (desde el punto de vista cinematográfico), distinto a los otros planos del estilo indirecto y el indirecto libre. De pronto se abre el telón y aparecen ellos mismos, actuando en directo, y no en diferido como sucede cuando el narrador cuenta lo que dicen.

4. Lo que dicen los personajes desde ese primer plano se oye “más fuerte”, tiene mucha más viveza, incluso es más creíble (tal como sucede en la vida real cuando el mismo interesado es quien nos cuenta la historia, y no un vecino que lo vio). Por esa misma razón hay que dosificar el estilo directo (diálogo), y no desperdiciarlo innecesariamente en momentos de poco interés de la historia, ni “hablar a gritos” durante demasiado tiempo, o el efecto se perderá.

Conviene tener presente estas consideraciones de Páez sobre los diálogos:

- No construir diálogos “platónicos”, en los que los personajes hablan con tono metafísico, trascendental y explicativo.

- Utilizar voces distintas para los personajes. Que cada uno tenga su registro, adecuado a su personalidad, edad y formación.

- Evitar las deformaciones de palabras que imitan el habla vulgar o los acentos regionales.

- Evitar las presentaciones en estilo directo:

“—Hola

—Hola

—¿Qué tal?

—Bien, ¿y tú?”

Es necesario reservar el estilo directo para lo que ha de oírse “más fuerte”.

- No dejar que un personaje hable durante líneas y líneas sin interrumpirlo. Fragmentar un largo planteamiento en varios más cortos. De no ser así, robaría al narrador su función y confundiría al lector.

- No escribir diálogos demasiado lógicos. Será mejor trabajarlos en dos niveles: lo que dicen los personajes y el autor escribe, y lo que realmente quieren decir y el lector deduce. Es decir, si dos personajes están peleando porque se van a separar, no ponerles a discutir sobre eso, sino sobre la cristalería tan horrorosa “que nos regaló tu madre en la boda”.

- No decirlo todo con palabras. Hay respuestas que quedan más oportunas con gestos.
- No usar onomatopeyas ni exclamaciones. Cuando alguien dice “¡Ja, ja, ja, ja!”, es mejor escribir: “Rió con ganas”.
- Es necesario escuchar a los personajes, y no obligarles a decir lo que no quieren o no pueden.

4.7.3.2 EL ESTILO INDIRECTO

El estilo indirecto es un procedimiento mediante el cual el narrador expresa (con un acto de habla propio) las palabras y los actos de los personajes. Para ello el narrador se sirve de sus propias palabras, es decir, que lo que cuenta estará siempre filtrado por el punto de vista, la distancia y el tono que adopte en el texto.

El fragmento del ejemplo anterior quedaría así en estilo indirecto:

“Lulú dijo que si podía entrar.

Leo le contestó que sí”

En el estilo indirecto nos encontramos siempre alguno de los *verbum dicendi* (decir, preguntar, contestar, afirmar) seguidos de la conjunción *que*, la cual introduce la oración subordinada de complemento directo: “Juan dijo que le gustaba el regalo”. A la pregunta: “¿qué dijo Juan?”, respondemos con el objeto directo: “que le gustó el regalo”.

Tal como resulta evidente, la misma frase en estilo directo y en indirecto, comprobamos que hay un cambio de tiempos verbales (de presente a pasado) así como de pronombres y adverbios temporales. Veamos un ejemplo:

“Daniel dijo: —Hoy es mi cumpleaños”.

En estilo indirecto quedaría:

“Daniel dijo que ese día era su cumpleaños”.

El estilo indirecto es útil cuando se quiere acelerar el ritmo del relato mediante un resumen de acontecimientos de poca importancia. Por ejemplo:

—“Juan dijo:”[discurso de los Derechos Fundamentales del hombre]”

Escribirlo no tendría sentido y sería tedioso. Por lo tanto, en una situación como esta, se recurriría al estilo indirecto:

“Juan recitó el discurso entero de los Derechos Fundamentales del hombre”.

Como resulta evidente, en la novela deben alternarse estilo directo e indirecto, en función de la importancia de lo que se va a contar. Parece que Flaubert escribió a un amigo:

“Tu libro tiene un defecto fundamental en el diálogo. Ignoras el arte de crear una gradación entre las cosas importantes y las menos importantes. ¿Por qué no te sirves con más frecuencia de la forma narrativa (estilo indirecto) y reservas para el estilo directo las escenas principales?”

4.7.3.3 EL ESTILO INDIRECTO LIBRE

El estilo indirecto libre es una variación del estilo indirecto, mediante la cual, tras la primera enunciación, se suprimen los *verba dicendi* en las frases sucesivas, de forma que lo que se dice, parece brotar íntegramente de la voz del personaje y no de la del narrador. Veamos un ejemplo en estilo indirecto:

“Norma decidió que ya era hora de actuar. Pensó que no iba a estar siempre vacilando. Sintió que era una cobarde y que sus deseos siempre habían tenido muy poca importancia en relación con sus prejuicios. Además, decidió que este momento era tan bueno como cualquier otro para empezar”.

En estilo indirecto libre quedaría así:

“Norma decidió que ya era hora de actuar. No iba a estar siempre vacilando. Era una cobarde y sus deseos siempre habían tenido muy poca importancia en relación con sus prejuicios. Además, este momento era tan bueno como cualquier otro para empezar”.

La mayor diferencia entre ambos es el cambio que se produce en el discurso; en el primer caso es evidente que es un discurso diferido del narrador, que da noticia de lo que decide, piensa, dice el personaje. En el segundo caso parece que quien habla es el personaje, es como si el discurso surgiera directamente de él.

Cuando el narrador expresa el habla del personaje mediante el uso del estilo indirecto libre hay que tener cuidado con una cosa: si el párrafo es muy largo y ha pasado mucho tiempo desde el último verbo diciendo puede dudarse si los pensamientos expresados pertenecen al personaje o al narrador, que a su vez, podría estar encubriendo los pensamientos u opiniones del autor.

4.7.4 RELATO DE PALABRAS Y RELATO DE ACCIONES (*TELLING Y SHOWING*)

Platón fue el primero en establecer una distinción entre diégesis y mimesis y, a partir de Henry James, aparece de nuevo en la narratología angloamericana a través del par *telling-showing*. La mimesis o representación a que se aspira en el *showing*, se corresponde con un discurso en el que predomina la narración de acontecimientos, de acciones. La novela está

plagada de escenas en las que el lector recibe informaciones muy certeras y visuales acerca de lo que está sucediendo allí:

1. Gestos y movimientos de los personajes:

“Leo esperaba fumando un cigarrillo. Le picaba la boca y se rascó”.

2. Noticia del entorno espacial y objetos que les rodean:

“La habitación era ínfima; tenía sólo una pequeña ventana y una puerta que se comunicaba con el exterior”.

3. Información sobre el tiempo, el momento en que se producen los hechos:

“Pasaban de las seis. Era muy tarde para que ella se presentase ya”.

4. Información acerca de la cadena causal de los sucesos:

“Entonces alguien llamó a la puerta y ésta se abrió. A continuación, Lulú apareció en el umbral”.

5. Reproducción indirecta por parte del narrador de lo que los personajes dicen:

“Leo le dijo a su mujer que se marchara”.

6. Reproducción directa o literal por parte del narrador del habla de los personajes:

“Lulú sonrió y le respondió con desprecio: —Vete al cuerno, Leo”

En la narración de acontecimientos la figura más importante es la del narrador. El narrador es la instancia que proporciona, organiza, jerarquiza y distribuye la información sobre los hechos. Él dispone a los personajes espacialmente en la escena, les hace moverse, les hace gesticular (incluso les hace pensar: “Y Leo pensó que, en definitiva, era lo mejor que podía hacer”). Les hace avanzar por el eje temporal (“Unas horas más tarde Leo abandonó el cuarto”), también coloca los objetos como mejor se adecuen al propósito de la escena (“Había una ventana por la que asomaba un cielo tan gris como su ánimo”), y sobre todo, combina todo esto para crear en el lector la impresión de que lo que su discurso narra, está sucediendo de verdad ante sus ojos.

En el polo opuesto, la diégesis se corresponde con el telling, o narración de palabras, en la cual el discurso predominante es el habla del personaje, o el literal vaciado de su conciencia o pensamiento. Como consecuencia el relato es un discurso digresivo, lleno de la voz del personaje (interna o externa) que se manifiesta en:

1. Descripciones anímicas que alternan poco o nada con narración de acontecimientos:

“Se sintió deprimido, asustado, febril. Lo que siempre había odiado más, lo que más rápido le había hecho correr, su vejez, se había presentado ante él de improviso”.

2. Escasas alusiones al espacio y/o tiempo donde sucede lo narrado. Algunas veces porque lo narrado no está sucediendo en ningún enclave espacio-temporal:

“Le gustaba soñar, le gustaba reír, le gustaba dar saltitos cortos sobre la alfombra del salón. Siempre había amado la vida, y el pulso en las sienes, y el licor”.

3. Digresiones: La voz (más bien la conciencia) del personaje se escucha de manera extemporánea, fuera del hilo de acción principal. Es como si el tiempo del relato, tan relacionado con los hechos, se hubiera detenido. El personaje puede estar sentado en la sala de espera del dentista y allí, durante los cinco minutos de espera, contarnos sus pensamientos en una larga digresión que se alargue trescientas páginas:

“Se sintió adormecido, vencido por la monótona decoración de la sala y recordó sus años mejores. ¿Cuánto tiempo había pasado desde que se enamoró por última vez? Sin duda se había convertido en un viejo cínico, descreído y cobarde. Y a quién le importaba. Desde luego a nadie, y eso era lo peor”

4. Monólogos: La voz (el habla) del personaje se escucha como si realmente estuviera dirigida a un interlocutor, pero no es así, y sólo se le oye a él. Es el caso de algunas de las novelas de Javier Tomeo (“El cazador de leones”):

“Déjeme que le cuente, señorita. Yo no soy lo que parece. Probablemente habrá pensado de mí que soy tímido, incluso tontorrón, pero se equivoca. Mi problema es que soy sensible”)

5. Estilo indirecto libre: La voz (interior o exterior) del personaje es reproducida de manera diferida por el narrador, pero de una manera tan cercana que parece que fuera el propio personaje quien lo enuncia:

“Decidió ser libre. Libre como un pájaro. [Se dijo que] La vida era para él. [Se dijo que] La vida era para él, [Se dijo que] que nadie se la quitase, [Se dijo que] que nadie le dijera lo que tenía que hacer. [Se dijo que] A quién se le ocurría: prohibirle volar a él. [Se dijo que] ¡Ja!”

La presencia del narrador en la narración de palabras es menor en el sentido de que es meramente el reproductor de la voz de otro, ya que se reduce casi únicamente a la función de presentar la voz (interior o audible) del personaje, por medio del monólogo interior, el monólogo o el estilo indirecto libre.

Tanto en la narración de palabras como en el de acontecimientos existe una gradación en la presencia del narrador, desde un protagonismo casi permanente (a través de la narración

de acciones, la descripción, fundamentalmente) hasta su anulación efectiva en el monólogo interior o en el diálogo no acotado.

Básicamente, la estructura profunda del texto narrativo está compuesta por la alternancia entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes, es decir, entre el estilo indirecto (“Pablo dijo que quería ir”) y el estilo directo (“Pablo dijo: —Quiero ir”), extremos de un espectrograma discursivo que admite una gama relativamente numerosa de modalidades intermedias.

Por supuesto, lo corriente es que los dos tipos de relato (discursivos, de acontecimientos) alternen en la novela, que en ocasiones se prodigarán en detalles acerca del ambiente, los gestos de los personajes, sus movimientos y su habla para construir una escena, y otras en las reflexiones internas del personaje, deteniendo momentáneamente el tiempo de la narración.

4.7.5 TRABAJANDO

4.7.5.1 PROPUESTAS SOBRE EL MATERIAL TEÓRICO

Escribe un monólogo interior para tu novela. Piensa en algo de una página o dos. El personaje, que naturalmente habla en primera persona, habla consigo mismo, se confiesa sus secretos, sus problemas, etc.

Ahora, el siguiente paso: pasa ese discurso a estilo indirecto libre.

4.7.5.2 PREGUNTAS SOBRE LAS LECTURAS

La novela con la que vamos a trabajar es, de nuevo, *El turista accidental*. Localiza en ella tres ejemplos de distintos discursos: estilo directo, estilo indirecto y estilo indirecto libre.

4.7.5.3. BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Barthes, Roland, y otros. *Análisis estructural del relato*. Madrid, Ediciones Coyacán México. 1998.
- Seger, Linda. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones Rialp, Madrid, 1994.
- Aristóteles. *Poética*. Icaria editorial, Barcelona, 1997.
- Genette, Gerard. *Ficción y dicción*. Editorial Lumen, Madrid, 1994.

- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Editorial Cátedra, Madrid, 1994.
- Garrido, Antonio. El texto narrativo. Editorial Síntesis, Madrid, 1994.
- Gardner, John. El arte de la ficción. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.
- Mainer, José Carlos. La escritura desatada. Temas de hoy, Madrid, 2000.
- Robert, Marthe. Novela de los orígenes y orígenes de la novela. Editorial Taurus, Madrid, 1973.
- Diez Pacheco, Belén; Cruz Martínez, Juan. Metodología para el comentario de textos literarios y no literarios. Editorial Alba, Madrid, 1987.
- Pacheco, Carlos; Barrera, Linares, Luis (Comp). Del cuento y sus alrededores. Editorial Monte Ávila, Caracas, 1992.
- Chandler, Daniel. Semiótica para principiantes. Abya– Yala Editores, Quito, 1999.
- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1997.
- AA.VV. Psicoanálisis y crítica literaria. Editorial Akal Bolsillo, Madrid, 1981.
- Forster, E.M. Aspectos de la novela. Editorial Debate, Madrid, 1995.
- Rubio Martín, María; De la Fuente, Ricardo; Gutiérrez, Fabián. El comentario de textos narrativos y teatrales. Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1994.
- Highsmith, Patricia. Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.
- Le Guern, Michel. La metáfora y la metonimia. Editorial Cátedra, Madrid, 1990.
- Bradbury, Ray. Zen el arte de escribir. Editorial Minotauro, Barcelona, 1995.
- Rodari, Gianni. Ejercicios de fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Rodari, Gianni. Gramática de la fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Zapata, Ángel. El vacío y el centro. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2002.
- Zapata, Ángel. La práctica del relato. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.
- Queneau, Raymond. Ejercicios de estilo. Cátedra, Madrid, 1999
- Vargas Llosa, Mario. Cartas a un joven novelista. Ariel/Planeta, Barcelona, 1997

- Fdez González, Ángel Raimundo; Hervás, Salvador; Báez, Valerio. Introducción a la semántica. Cátedra, Madrid, 1989
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Fundamentos, Madrid, 1981
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacán, México D.F, 1998.
- Spang, Kurt. Géneros literarios. Síntesis, Madrid, 2000.
- Goldberg, Natalie. El gozo de escribir. Los libros de la liebre de marzo, Barcelona, 1997.
- Kundera, Milan. El arte de la novela. Tusquets, Barcelona, 1994.
- Kohan, Silvia Adela. Cómo escribir relatos. Plaza y Janés, Barcelona, 1999.
- Páez, Enrique. Escribir. SM, Madrid, 2003

4.8. FICHA 8: EL TIEMPO

Hay tantos tiempos representados en la novela que sería impreciso y reduccionista limitarnos a explicarlo en términos de relojes, o calendarios. Desde el tiempo físico, de la naturaleza, hasta el tiempo subjetivo del personaje. Todos ellos están incluidos y sometidos a la manipulación lingüística y narrativa que hace de ellos la novela.

4.8.1 EL TIEMPO FÍSICO

O tiempo de la experiencia, es el que percibimos al ver cambiar de sitio los cuerpos celestes, o sucederse las estaciones, el día a la noche, al vernos envejecer.

4.8.2 EL TIEMPO CRÓNICO O CONVENCIONAL

Es el tiempo del reloj o del calendario; un tiempo domesticado. Su fundamento es el tiempo físico, sólo que sometido a una serie de divisiones convencionales que sirven de punto de referencia para nuestros encuentros y comunicación. (Ej: “Te veré esta noche”).

4.8.3 EL TIEMPO PSICOLÓGICO

Los días tienen las mismas horas en todas partes y, sin embargo, su duración no es sentida de la misma manera por todos. Dentro del lenguaje coloquial se han ido acuñando una serie de expresiones que dan idea de esta elasticidad del tiempo psicológico (Ej: “hay días que parecen años”, “los minutos se eternizan”, “los cursos se van sin enterarse”). De la misma manera, la vivencia del tiempo varía de un individuo a otro, según el estado de ánimo o según sea la huella que determinados hechos han dejado en la conciencia. Así, pues, el tiempo psicológico o interior tiene como fundamento el tiempo físico, pero su elemento regulador lo constituyen factores de índole emotiva y, en general, todo lo que tiene que ver con la idiosincrasia individual. De acuerdo con ellos el tiempo se expande o se concentra, adquiere espesor o se diluye (realidad de la que ha sabido sacar provecho la novela).

4.8.4 EL TIEMPO LINGÜÍSTICO

El tiempo lingüístico está vinculado al discurso. Quien regula y organiza este tipo de tiempo es el sujeto de la enunciación, o sea, el hablante. El tiempo lingüístico comienza cada vez que alguien habla. El presente es su dimensión fundamental (Ej: “¿Sabes (ahora) lo que me pasó anoche?”) y desde ella se miden las otras dos: pasado y futuro (lo que ya no esta

presente, lo ya vivido, y lo que va a estarlo). El tiempo lingüístico implica a emisor y receptor, hablante y oyente, por su naturaleza intersubjetiva.

4.8.5 EL TIEMPO LITERARIO O FIGURADO

Es la imagen del tiempo creada por la ficción literaria. Se trata de un pseudo—tiempo, un tiempo hecho a la medida del universo representado en la novela, real únicamente dentro de sus propias categorías límites. Dentro de él caben todos los demás tiempos, sin embargo, todos están supeditados a él, y el tiempo figurado, a su vez, está supeditado al criterio de la verosimilitud. Para entenderlo mejor, pensemos en una novela que contara la historia de la vida del personaje. Si el personaje hubiera vivido, pongamos por caso, ochenta años, el tiempo de la novela (de su lectura) equivaldría a ochenta años también, es decir, todo estaría transcrito. Pero no es así, el tiempo figurado, el propio del texto de ficción, contiene elipsis y resúmenes (no se van a contar las horas en que el personaje permanecía dormido), manipula el tiempo físico, el convencional y el psicológico a la manera que contribuya en mayor medida a la eficacia y la verosimilitud.

Por exigencias del tiempo lingüístico, el tiempo literario discurre secuencialmente. En literatura no podemos servirnos de la simultaneidad, algo propio de las artes plásticas en general. Los contenidos de la fantasía del autor han de volcarse en las palabras, que sólo pueden decirse de una en una.

4.8.6 TIEMPO DE LA HISTORIA Y TIEMPO DE LA NARRACIÓN

Hay dos temporalidades implicadas en el hecho de contar:

1º. El tiempo de la historia. Es el tiempo que los hechos narrados en la historia se toman en suceder. Imaginemos una historia que narra la vida entera de una persona. El tiempo físico implicado sería por lo tanto de alrededor de ochenta años, ¿no es verdad?

2º. El tiempo de la narración o tiempo figurado Sin embargo, ni siquiera la biografía más detallada y profusa tardaría ochenta años en ser “contada”. ¿Por qué? Una cosa es cuánto tiempo abarca la historia que se cuenta (es decir, el tiempo de la historia), y otra muy distinta es cuánto tiempo se toma la narración (esto es, lo escrito en los papeles) para ser contada. Esto es lo que llamamos el tiempo de la narración o tiempo figurado.

Imaginemos que lo escrito en la novela (la narración) nos lleva lo que tardan en leerse trescientas páginas (pongamos que tres horas). Eso significa, evidentemente, que en la narración no hemos incluido cada segundo de la historia real, que no hemos transcrito todo

cuanto le sucedió al individuo protagonista de la historia. Nuestro tiempo de la narración, es decir, nuestro tiempo figurado, es más corto que nuestro tiempo de la historia.

El tiempo figurado, o tiempo de la narración no es un tiempo real, físico o convencional. Solamente lo imita. El pequeño y particular universo que representa nuestro relato ha de construir su propia temporalidad, es decir, montar los ejes de su cronología desde dentro, con arreglo a lo que hemos venido denominando hasta ahora como su verosimilitud. En la vida real, “por narices”, después de que el segundero del reloj llegue a las doce, el minuterero avanzará una posición. Esto es una cuestión de necesidad. La lógica del tiempo en la novela no funciona así, sin embargo. En un relato de amor, por ejemplo, si hemos dejado a la chica soñando en su cama con la cita que su enamorado y ella van a tener la noche siguiente, no podemos ponernos a narrar el programa de ovnis que durante las siguientes dos horas, y hasta que se va a la cama, escucha su madre en la cocina. El lector se tiraría de los pelos, y con razón. Ese tiempo (las dos tediosas horas que la protagonista se pasa escuchando de fondo el programa de radio que ha puesto su madre), no es un tiempo de nuestro relato, en el universo que representa nuestro relato “eso no sucede”, no puede suceder, sencillamente porque rompería su verosimilitud (coge las dos horas de programa de ovnis y déjalo para un futuro relato almodovariano).

4.8.7 LAS DIMENSIONES TEMPORALES DE LA NOVELA

Hace más de dos mil años Aristóteles distinguió entre los hechos que son objeto de la mimesis o imitación (historia), y su organización a través de la fábula (relato o narración). Aunque él no aludió de forma explícita a la diferencia de tiempos entre ambas fases del proceso creador, da a entender que el material de la historia es sometido a una manipulación por parte del escritor al construir con él la novela, manipulación que incluye una adecuación del tiempo de la una a la otra.

Pensemos, si no, en una película como “Pulp Fiction”. La historia que hay detrás, es decir, la sucesión de los hechos tal como secuencialmente ocurrieron, tiene poco que ver con la forma en que es narrada por Tarantino, que la somete a un proceso de fragmentación y de azaroso montaje, creando una narración de estructura caleidoscópica. Tarantino cogió el material de la historia (su organización temporal secuencial), y lo subvirtió, haciendo que el tiempo de la narración sea uno muy diferente al tiempo de la historia secuencial. En la historia, Travolta muere después de haber salido a cenar con Uma Turman, y antes de que Brus Willis protagonice el rocambolesco episodio con el mafioso Marcellus. Sin embargo, en

la narración, vemos a Travolta en una cafetería con Samuel L. Jackson después de que ya había muerto.

El material de la historia tiene su propia lógica, la de la Realidad con mayúscula, la de la vida cotidiana (esto es, la necesidad), y esta lógica es modificada a partir de su estructuración en la narración. A diferencia de la primera, dominada por el *fatum* o la necesidad, la lógica de la narración se rige por los criterios de la verosimilitud. Evidentemente, en el universo creado por “Pulp Fiction”, es “más verosímil”, que la organización de los hechos no sea convencional; en el mundo que representa, de mafiosos, drogadictos, delincuentes y perturbados, lo que en cualquier momento puede suceder no será, desde luego, la que todos esperamos.

Tal como ya dijimos, el organizador de la novela es el narrador. Así que, en cuanto responsable último del texto narrativo, él es el encargado de manejar el tiempo en la novela, de mantenerse pegado al tiempo de los personajes, de retroceder en el tiempo o de introducir lapsos que no tienen lugar en la historia (una descripción, por ejemplo, que es algo que no “sucede” exactamente). Con respecto al manejo que el narrador haga del tiempo de la historia en la novela, se puede hablar de tres dimensiones temporales: orden, duración, frecuencia, que miden el grado de manipulación del tiempo a través de la diferencia entre la disposición del material de la historia —regida por la lógica de la vida real, o necesidad—, y el de la narración, el cual tiende a subvertir el orden de cosas propio de la historia, y ello por razones que forman parte de la misma esencia de la literatura, el arte y la estética.

4.8.7.1 LA DURACIÓN

La duración es la dimensión de la temporalidad más ligada a la subjetividad. Abarca una serie de procedimientos para acelerar o ralentizar la velocidad del relato. Lo que se denomina velocidad es algo muy delicado. No hay acuerdo teórico entre los estudiosos: unos hablan de la relación entre una duración, la de la historia (medida en horas, días, años), y una longitud, la de la narración (medida en líneas y páginas). Otros, en cambio, hablan de la correspondencia entre una unidad de tiempo de la historia (los sucesos de una hora) y su aparición correspondiente en forma de una unidad de tiempo en la narración (una hora de lectura).

Lo que no existe es la isocronía, es decir, la perfecta correspondencia entre la duración de la historia y la de la narración. De ser así, ningún relato bajaría por término medio de los 30 ó 40 volúmenes, y serían tan aburridos como un informe notarial.

Los cinco procedimientos que regulan el ritmo narrativo de la duración son: la elipsis, el resumen, la escena, la pausa y la digresión.

4.8.7.1.1. Elipsis

La elipsis consiste en el silenciamiento de una parte del material de la historia que no sucede en la novela. Dos personajes, p. ej., se despiden en el portal de la casa de ella y se citan para la tarde siguiente. A continuación, el narrador hace un punto y aparte, y en el párrafo siguiente dice: “La tarde siguiente, cuando él llegó, ella ya llevaba cinco minutos esperándole”.

El uso de la elipsis no es caprichoso. Si estamos contando la historia de una mujer que ha ido a visitar a su madre a una residencia de ancianos, podemos omitir las dos horas de viaje en un autocar que realiza para desplazarse hasta allí. La elipsis, por lo tanto, acelera la velocidad de la narración. Puede ser determinada —“un año después”, “pasó una hora hasta que...”—, o indeterminada —“algunos años después”, “pasó mucho rato hasta que...”—, según se indique o no la duración de la elipsis.

Si la elipsis cuenta en el texto con alguna marca formal —como en los ejemplos anteriores— hablamos de elipsis explícita, pero casi más usual es la elipsis implícita, cuando no existe ningún indicio textual y el lector infiere su presencia a partir de alguna laguna temporal o vacío. Algunos otros signos para marcar elipsis explícitas son los espacios en blanco entre párrafos o la transición de un capítulo a otro.

La elipsis tiene básicamente tres funciones, además de la aceleración de la narración.

La primera consiste en enlazar escenas separadas por el tiempo, aproximando así dos momentos separados por el tiempo y actuando como transición.

La segunda es crear la sensación en el lector de que el tiempo pasa, transcurre realmente. Esto es vital para la historia, ya que contribuye a forjar la idea de transformación en los personajes. Dichos cambios no podrían tener lugar de repente, sin el paso del tiempo, de modo que no se entendería ninguna evolución psicológica en los personajes, cuyos cambios de signo resultarían inverosímiles.

La tercera, y no menos importante, es el valor que en la economía de la narración adquiere el silencio. A veces, no decir algo es tan importante o más que decirlo con pelos y señales (y si no, recordemos la famosa escena de Madame Bobary, dando vueltas por París con su amante dentro de un coche de punto).

4.8.7.1.2. Resumen

Se trata de otra forma de aceleración, como la elipsis. La diferencia es que el material de la historia sí pasa al relato, pero condensado. Por medio del resumen sintetizamos, condensamos un tiempo de la historia en otro más corto de la narración.

Siguiendo con el ejemplo anterior, podríamos resumir la noche transcurrida entre que los personajes se despiden en el portal y la tarde en que se vuelven a ver, así: “Esa noche Eva dio mil vueltas en la cama. Sus propios pensamientos, sus miedos, sus deseos, se le clavaban en la cabeza, más que los rulos que se puso en el pelo antes de irse a dormir”. Hemos resumido una noche.

Resulta un procedimiento útil para introducir en la narración información relevante para la historia, sin tener que contar todos y cada uno de los tediosos detalles. Asimismo, al igual que la elipsis, es un recurso muy eficaz para conectar una escena con otra. Por ejemplo, podemos introducir una escena con un resumen, enumerando lo más característico y relevante de la situación y los personajes. Después, la escena servirá como ejemplo de lo expuesto en el resumen, actuará como elemento diferenciador y dinámico. De este modo se obtiene una síntesis entre sumario y escena, de la que ambos salen beneficiados.

4.8.7.1.3. *Escena*

La escena marca la isocronía, o igualdad entre tiempo de la historia y tiempo de la narración (TH=TR). El diálogo es el recurso discursivo más frecuentemente utilizado por la escena, aunque desde luego no es el único.

Un ejemplo:

—¿Que qué hago mañana? —dijo Eva—. Pues... nada. ¿Por qué?

Isaac miró a la punta de sus pies.

—Pues... por si querías ir al cine.

—¿Contigo? —preguntó Eva, arrepintiéndose a continuación. ¿Con quién iba a ser?

La escena, por su correspondencia perfecta entre los tiempos de la historia y la narración, se convierte en uno de los recursos narrativos más “caros”, y como tal, no es conveniente hacer mal uso de él, abusar o malgastarlo. La escena se utiliza sobre todo para proporcionar al lector la información más importante. Es una especie de “reality show”, donde todo tiene lugar en directo, ante los ojos del lector que asiste a los hechos como si “sucplieran espontáneamente ante él”.

Aunque el diálogo es muy recurrente en la escena, ya lo hemos dicho, no es lo único. También sería una escena una narración muy pormenorizada de los acontecimientos. La

escena facilita la desaparición del narrador (que se hace invisible en algunos diálogos sin acotaciones), por eso, de cuando en cuando es bueno interrumpirla con algún resumen, descripción, análisis o digresión retrospectiva del narrador.

—Sí, conmigo.

Eva no supo si la forma en que Isaac evitaba mirarla a los ojos era por azoramiento o porque había descubierto la incipiente espinilla que apuntaba en su nariz.

—Bueno, vale. ¿Si quieres?

Se puede decir, si nos fijamos, que cuanto más diálogo tenga una escena, más dinámica, actual, inminente será, y más sensación de “directo” producirá en el lector (como ocurre, por ejemplo, con las escenas de Hemingway, donde predomina el diálogo y el tiempo real).

Por el contrario, cuanto más detengamos una escena con resúmenes, digresiones o pausas descriptivas o analíticas, más crearemos la sensación de atmósfera, o de clima, o de caracterización de personajes o situaciones (como ocurre, por ejemplo, con las escenas de Proust).

Como se ve, cuando introducimos descripciones, digresiones o resúmenes en medio de las escenas, estamos en realidad rompiendo ese “tiempo real” del que hablábamos, esa correspondencia perfecta entre tiempo de la historia y de la narración.

4.8.7.1.4. *Pausa*

La pausa es un procedimiento que sirve para desacelerar la narración. En la historia ocurre algo cuya duración se prolonga en la narración más tiempo del que tarda el hecho mismo en transcurrir. ($TH < TR$)

Una de las formas de desaceleración es la descripción. La descripción interrumpe la narración de los hechos y, además, inicia una modalidad discursiva diferente.

Por ejemplo, podríamos simplemente decir:

E Isaac se dio la vuelta y se marchó.

Pero podríamos complicarlo, describiendo el acontecimiento de la marcha de Isaac, en vez de contarlo:

Cuando Isaac giró sobre sus talones, a Eva le pareció que no lo hacía con ímpetu. Movi6 primero los pies —el izquierdo tropezó con el derecho antes de avanzar—, y luego contorsionó la cintura para seguir mirando hacia ella (probablemente había descubierto la

espinilla y quería calibrarla un poco más), de forma que por un momento a Eva le hizo pensar en uno de esos egipcios de sus libros de historia.

Este recurso puede hacer que la narración decaiga, cuando se hace excesivo. Sin embargo, en pequeñas dosis, puede potenciar el efecto narrativo de las escenas al caracterizar a los personajes y las acciones a ojos del lector mientras estas se representan en directo, creando un clima y atmósferas adecuadas. Lo más conveniente, por lo tanto, será intercalar las pausas descriptivas en medio de las escenas donde el tiempo se acelera, para, de ese modo, contrarrestar el efecto; y huir de los grandes bloques descriptivos decimonónicos.

Otra forma de pausa, de ralentizar la narración, es el análisis. El análisis es un procedimiento que consiste en que el narrador cuenta un hecho mientras al mismo tiempo va reflexionando sobre él. En ese caso, desde luego, la narración se ralentiza considerablemente. El texto avanzará al ralentí.

El recurso del análisis no es malo, pero no conviene abusar de él. Todo aquello que vaya a decirse que no sea pertinente, agudo, que no descubra cosas sobre los personajes, debería ser callado.

4.8.7.1.5. Digresión

La digresión es otro procedimiento que sirve para desacelerar la narración. La diferencia con la pausa es que la digresión es un tiempo en la narración que no se corresponde con ningún tiempo de la historia. Es, por tanto, lo contrario de la elipsis.

La digresión se corresponde con un tipo de discurso narrativo muy de la contemporaneidad; abstracto y valorativo. En esos trozos del texto, el narrador se aparta de la historia, o toma cualquiera de sus acciones como excusa para hablar de cosas que no guardan ya una relación directa con el argumento en sí. Muy relacionado con la expresión de la subjetividad, concede momentáneamente toda la importancia al relato, sobre la historia.

A Eva no le gustó acordarse del libro de historia, porque eso le hacía pensar en su madre y en su manía de que se olvidase de los chicos y se dedicase a estudiar. Era injusta, si la abuela hubiera adoptado con ella la misma actitud, donde estarían ahora Eva y sus hermanas.

Un caso especial de digresión —del que habrá que hablar más adelante, por su importancia en la narrativa contemporánea— es el flash back. Por medio de este procedimiento, en la narración se abre un tiempo que no tiene correspondencia con un tiempo de la historia (sucedió más allá de la historia, en su pasado), pero que no sirve para

componer un discurso subjetivo o valorativo del narrador, sino que narra las acciones que tuvieron lugar en un tiempo pasado de los personajes.

Una vez su tía le contó que su madre se había casado tan joven por llevarle la contraria a la abuela, nada más. No podía tener más de catorce años el día que conoció a papá en una fiesta de la recolección de las castañas. Ella misma se lo dijo.

4.8.7.2 EL ORDEN

4.8.7.2.1 *Anacronías*

El orden de los sucesos en el relato es importante desde el punto de vista del tiempo. Una cosa es la causa de otra, de manera que ha de ocurrir siempre antes, lo cual nos da idea de temporalidad. Pero el orden también pone de manifiesto la lógica interna del relato.

Toda subversión del orden recibe el nombre de anacronía. Para comprender mejor en qué consiste la manipulación del orden de los acontecimientos en el relato, podemos imaginar que hay en el texto dos planos narrativos:

1. El relato primero o base: Sería el relato sin subvertir, es decir, el que dispondría los acontecimientos secuencialmente, según se produjeron. Sirve de base o soporte a la anacronía.

Por ejemplo, en “Cien años de Soledad”, el relato base no comenzaría con su famosa primera frase, sino probablemente con la segunda, que es lo que primero tuvo lugar en el tiempo del relato:

“Macondo era una [entonces] una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos”.

2. El relato secundario: Es el constituido por la anacronía, el que realmente está escrito en el texto, mostrando los acontecimientos en ese orden particular que le es propio.

Por eso, “Cien años de soledad”, se abre con una frase que relata un acontecimiento que tendrá lugar mucho tiempo después en el relato base:

“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía habría de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”.

Todos los textos son, en realidad, un relato secundario, que es el que está escrito, encajado en un relato base, que no está escrito, pero está implícito y le sirve de marco al secundario. Por esa razón, el relato secundario mantiene una serie de relaciones con el relato

base, relaciones que nosotros, el escritor, debemos justificar de una u otra manera si no queremos ser incoherentes. Por ejemplo, García Márquez no podría comenzar su relato con esa primera frase anticipatoria si, más adelante, no justifica (es decir, si no vuelve a hablarnos del episodio del hielo) que realmente tuvo lugar.

Las anacronías, miren hacia el pasado o hacia el futuro, tienen alcance y amplitud.

4.8.7.2.1.1. EL ALCANCE

Se refiere a cuánto tiempo saltamos en la anacronía. El narrador de nuestro texto podría decir:

“El anciano recordó aquella famosa noche de cuando cumplió catorce años. Aquella noche en que perdió la virginidad.”

En este ejemplo, puesto que el personaje es un anciano y recuerda algo de sus catorce años, el alcance será de aproximadamente unos sesenta años. Es el tiempo que media entre el momento en que se encuentra el relato primero (el anciano está pensando) y el tiempo al que se retrotrae o anticipa la subversión del orden (el personaje está cumpliendo catorce años).

4.8.7.2.1.2. LA AMPLITUD

Se refiere a cuánto tiempo abarca la retrospectión o anticipación que constituye la anacronía, es decir, cuánto tiempo pasa en el relato secundario. En el ejemplo anterior del anciano que recuerda la noche que perdió la virginidad, la amplitud es de una noche. El tiempo que se va a relatar en ese flash back es de una noche.

4.8.7.2.2 Retrospecciones y Anticipaciones

Las anacronías pueden adoptar dos formas básicas:

1. Retrospecciones.

Comúnmente llamadas flash backs por la influencia del cine, o, con más propiedad, analepsis. La retrospectión o flash back consiste en la introducción de un acontecimiento o acontecimientos que, según el orden de la historia, debieran haberse mencionado antes.

2. Prospecciones.

Anticipación de hechos aún no sucedidos, o prolepsis. La prolepsis anticipa acontecimientos que, de acuerdo con la lógica lineal de la historia, deberían contarse más tarde (a veces, mucho más tarde).

Ambos procedimientos forman parte de lo que se denomina distorsiones y expansiones. La narración disloca y distancia acontecimientos que deberían aparecer dentro

de la misma secuencia. La contigüidad de unidades discontinuas imprime al relato una estructura de fuga, que solo el poder integrador del sentido permite neutralizar.

4.8.9 TRABAJANDO

4.8.9.1 PROPUESTAS SOBRE EL MATERIAL TEÓRICO

Manipular la temporalidad es dinamizar la novela.

Te habrás preguntado muchas veces por qué insisto tanto en la utilización de episodios como subdivisiones dentro de los capítulos. Es muy sencillo. Es más fácil alterar la línea temporal en la que nos encontramos en un momento dado de la narración si forzamos un salto en la estructura externa.

Mediante el uso de episodios podemos cambiar el tiempo de la narración: podemos pasar de una escena a una digresión en la que el personaje recuerda algo de su vida pasada. Podemos pasar de un resumen de lo que hizo en las últimas horas a un animado diálogo con otro personaje. De esta manera, dinamizamos la narración, que de otra forma correría el riesgo de aburrir si la mantenemos demasiado tiempo en el mismo tipo de temporalidad.

Emplear la estructura formal o externa de la novela para esto es de una ayuda increíble. Alternad los episodios digresivos con otros más escénicos, con enumeraciones y resúmenes, monólogos interiores o reflexiones y análisis del personaje.

El ejercicio de este mes será escribir un capítulo que contenga tres episodios. No os preocupéis, no tienen que ser muy largos, desde media a página a página y media cada uno. Lo importante es que en cada uno de ellos manejemos distintos tipos de temporalidad. En el primero deberá predominar el resumen, por lo tanto, el tiempo pasará más deprisa que en la historia real. El segundo será una escena, por lo tanto, el tiempo transcurrirá al mismo ritmo, a tiempo real. Y el tercero será una digresión, es decir, una reflexión, un tiempo que, por lo tanto, sólo existe en la novela.

4.8.9.2 PREGUNTAS SOBRE LAS LECTURAS

La siguiente propuesta de lectura es “Por el camino de Swan”, de Marcel Proust. Vamos a intentar responder a alguna o todas de las siguientes cuestiones:

- a) ¿Cuánto tiempo real pasa en el primer capítulo?
- b) ¿Cuánto tiempo real abarca la novela completa?
- c) ¿Localiza algún fragmento digresivo en el que el tiempo se detenga.

4.8.9.3. BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Barthes, Roland, y otros. Análisis estructural del relato. Madrid, Ediciones Coyacán México. 1998.
- Seger, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones Rialp, Madrid, 1994.
- Aristóteles. Poética. Icaria editorial, Barcelona, 1997.
- Genette, Gerard. Ficción y dicción. Editorial Lumen, Madrid, 1994.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Editorial Cátedra, Madrid, 1994.
- Garrido, Antonio. El texto narrativo. Editorial Síntesis, Madrid, 1994.
- Gardner, John. El arte de la ficción. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.
- Mainer, José Carlos. La escritura desatada. Temas de hoy, Madrid, 2000.
- Robert, Marthe. Novela de los orígenes y orígenes de la novela. Editorial Taurus, Madrid, 1973.
- Diez Pacheco, Belén; Cruz Martínez, Juan. Metodología para el comentario de textos literarios y no literarios. Editorial Alba, Madrid, 1987.
- Pacheco, Carlos; Barrera, Linares, Luis (Comp). Del cuento y sus alrededores. Editorial Monte Ávila, Caracas, 1992.
- Chandler, Daniel. Semiótica para principiantes. Abya– Yala Editores, Quito, 1999.
- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1997.
- AA.VV. Psicoanálisis y crítica literaria. Editorial Akal Bolsillo, Madrid, 1981.
- Forster, E.M. Aspectos de la novela. Editorial Debate, Madrid, 1995.
- Rubio Martín, María; De la Fuente, Ricardo; Gutiérrez, Fabián. El comentario de textos narrativos y teatrales. Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1994.
- Highsmith, Patricia. Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.
- Le Guern, Michel. La metáfora y la metonimia. Editorial Cátedra, Madrid, 1990.
- Bradbury, Ray. Zen el arte de escribir. Editorial Minotauro, Barcelona, 1995.
- Rodari, Gianni. Ejercicios de fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Rodari, Gianni. Gramática de la fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996

- Zapata, Ángel. El vacío y el centro. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2002.
- Zapata, Ángel. La práctica del relato. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.
- Queneau, Raymond. Ejercicios de estilo. Cátedra, Madrid, 1999
- Vargas Llosa, Mario. Cartas a un joven novelista. Ariel/Planeta, Barcelona, 1997
- Fdez González, Ángel Raimundo; Hervás, Salvador; Báez, Valerio. Introducción a la semántica. Cátedra, Madrid, 1989
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Fundamentos, Madrid, 1981
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacán, México D.F, 1998.
- Spang, Kurt. Géneros literarios. Síntesis, Madrid, 2000.
- Goldberg, Natalie. El gozo de escribir. Los libros de la liebre de marzo, Barcelona, 1997.
- Kundera, Milan. El arte de la novela. Tusquets, Barcelona, 1994.
- Kohan, Silvia Adela. Cómo escribir relatos. Plaza y Janés, Barcelona, 1999.
- Páez, Enrique. Escribir. SM, Madrid, 2003

4.9. FICHA 9: EL ESPACIO

Toda historia cuenta unos hechos que necesariamente tienen lugar en un tiempo, como ya dijimos en la ficha anterior, pero también en un espacio. El espacio desempeña dentro de la novela un papel realmente importante, ya que es el almacén, el contenedor o marco dentro del cual se articula la acción, el personaje, e incluso el tiempo mismo. Sin embargo, su presencia en la narración es precaria, ya que aparece dentro de ella sólo en virtud de las palabras. El texto narrativo no puede “dibujar” los objetos, sólo describirlos, contarlos. Mientras que en la fotografía y en el cine —y también en el teatro— las imágenes plásticas son representadas tal cual, en la novela sólo podemos crear la ilusión de que están ahí.

Sin embargo, la importancia de las imágenes espaciales en la literatura es innegable. Todo buen relato es un intento por hacer ver al lector la realidad que describe. Como autores, proyectamos nuestras preocupaciones y sentimientos a través de los escenarios, de sus dimensiones y de los objetos que los pueblan, que adquieren, por medio del uso o de la función que les otorgamos en relación con los personajes y la acción, una innegable capacidad simbolizadora.

El espacio narrativo, sin embargo, sólo existe en el texto, y su realidad depende por completo de las palabras empleadas para crearlo, y de las demás convenciones artísticas. Se trata de un espacio ficticio, cuya misión es originar en el lector la ilusión de realidad. Pero esta ilusión es vital para la verosimilitud de la narración. El lector debe tener la ilusión de la percepción externa. El personaje ve, toca, está rodeado de objetos cotidianos o exóticos, rutinarios o inesperados que alteran su “realidad”, la realidad de la narración. El espacio constituye, al lado del tiempo, uno de los ejes estructuradores y conformadores de la “realidad” de la novela.

4.9.1 ASPECTOS ESPACIALES

Tres son los sentidos más implicados en la percepción del espacio: vista, oído, y tacto. Todos tienden a provocar la existencia, la presentación de un espacio en la historia. Las formas, los colores y los volúmenes se suelen percibir visualmente. Los sonidos también pueden contribuir a la creación del espacio. Si un personaje oye un murmullo bajo, estará a cierta distancia de los hablantes. Si puede entender palabra por palabra lo que se dice, está situado mucho más cerca. Un campanario sonando a lo lejos aumentará el espacio. En tercer

lugar, el tacto, indica contigüidad, aunque también se usa a menudo en una historia para indicar el material, la sustancia de los objetos.

Estos tres sentidos suscitan dos tipos de relaciones entre los personajes y el espacio.

4.9.1.1 EL MARCO

Es el espacio que circunda al personaje, del que entra y sale. Un personaje se puede situar en un espacio que experimente como seguro, divertido, secreto, apartado; mientras que antes, fuera de ese espacio, no se sentía así.

Ejemplo:

Estuvo callejeando toda la tarde bajo la lluvia. De repente, vio el portal de su amigo Diego. Se acercó y llamó a la puerta. Sintió que el corazón se le ensanchaba cuando le abrieron y lo invitaron a entrar.

El espacio interior y el exterior hacen de marcos en este ejemplo. Su oposición otorga el significado a los dos espacios. El marco desempeña una función altamente simbólica.

4.9.1.2 EL RELLENO DE UN ESPACIO

También se puede indicar la forma en que se llena ese espacio, mediante los objetos que ponemos dentro de él. Ya sabemos que los objetos tienen un rango especial, determinan el efecto de una habitación, de una calle, de una ciudad, tanto por su forma, su medida y colores, su antigüedad. Una habitación atestada parece más pequeña, y una habitación vacía, más grande de lo que realmente es. La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos, puede también tener una influencia en la percepción de ese espacio. En una historia a veces se presentan los objetos en detalle, mientras que en otras el espacio aparece sólo de forma imprecisa.

4.9.2 LA DETERMINACIÓN

La determinación es el fenómeno por el cual, un espacio se caracteriza más o menos exhaustivamente para que reproduzca un espacio real.

La determinación se logra sobre la base del marco de referencia del lector. Cuando cierto acontecimiento se situó en la ciudad de París, significará algo distinto para el lector que conozca bien la ciudad, que para el que sólo sepa que París es una gran urbe.

La determinación funciona sobre la base de un contexto, algo que una comunidad de lectores comparte. Describir una metrópoli (con la serie de rasgos comunes a toda gran ciudad) no dirá nada al receptor perteneciente a una cultura donde no se conozca el concepto

de metrópoli (algo imposible en nuestros días, desde luego). Pero si el contexto es compartido, hay un grado de determinación, que vendrá dado por la correspondencia entre el espacio descrito por el texto y algún espacio real y conocido por el lector, un pueblo, una calle, una casa y cualquier categoría general.

Sin embargo, cuanto más exacta sea la caracterización de un espacio, más serán los rasgos específicos que se añadan a los generales, que se irán haciendo cada vez menos dominantes.

4.9.3 TIPOS DE ESPACIO

En cuanto realidad textual, la novela consigue representar el espacio infinito a través de la mención de diferentes lugares, o por medio de la superposición de espacios contrastados, el espacio que cobija al personaje en el presente de la acción, frente a otro del pasado (que fue testigo de su infelicidad); el espacio que agobia al personaje en el presente, y el soñado; etc.

También puede ocurrir que se narre desde un lugar hechos acontecidos en otro; o que se comience en un punto lejano, se pase por varios lugares intermedios y se termine contando en el espacio de momento actual de la narración (algo habitual en la novela policíaca).

El texto literario puede alojar diferentes tipos de espacio: único o plural, presentado vagamente o en detalle, espacio subjetivo o referencial, contemplado o imaginario, protector o agresivo, de la narración y de lo narrado, espacio simbólico, del personaje o del argumento, etc.

Hablemos de algunos de estos tipos de espacio.

4.9.3.1. EL ESPACIO DE LA HISTORIA

Es el que contiene a los personajes, y suele convertirse por ello en un indicio de los valores de éstos (pensemos en las novelas naturalistas, donde se postulaba que el ambiente configuraba de modo decisivo al personaje), así como de las relaciones de aquellos entre sí (dos personajes que viven en el mismo edificio tendrán una clase de relación muy diferente a otros que se vean sólo en el trabajo).

4.9.3.2. EL ESPACIO DEL PERSONAJE

El espacio nunca es indiferente para el personaje. Muchas veces el espacio funciona como una metáfora del estado de ánimo, de la situación emocional o existencial del personaje. El espacio refleja, aclara o justifica el estado anímico del personaje.

4.9.3.3. EL ESPACIO MARCO

Todas las cosas que suceden en la historia tienen lugar en un espacio. Si el espacio es sólo el sitio donde suceden las cosas, sin más relevancia que esto, hablamos de espacio marco. Es el espacio, por ejemplo, del bar donde los personajes se sientan para discutir. Su cometido no es más que servir de soporte de la acción. En este caso, una sola presentación (descripción) más o menos detallada del bar, hace que nos lo representemos.

4.9.3.4. EL ESPACIO TEMATIZADO

Aquel espacio que arroja una influencia mayor sobre las acciones. El espacio se hace protagonista (como Macondo, como “El castillo”), tiñendo las acciones de un carácter especial (del suyo propio), haciendo que el lector experimente la sensación de que todo lo que tiene lugar en ese espacio está abocado a ser de determinada manera (pensemos en lo que podría tener lugar en un castillo gótico durante una noche de tormenta, o en un garito de mafiosos). Lo que está sucediendo “aquí” es tan importante como el “aquí”, el cual permite que sucedan estos acontecimientos.

4.9.3.5. EL ESPACIO SUBJETIVO

Es aquel que se ubica más dentro de la subjetividad del personaje, que fuera de ella. Corresponde sobretudo a determinados géneros autobiográficos, como la novela lírica, las cartas o la confesión.

Se puede hablar de otros tipos de espacio según el grado de determinación, de aproximación al mundo objetivo, real.

4.9.3.6. EL ESPACIO REFERENCIAL

Es aquel que está construido de acuerdo con el modelo del espacio de la Realidad (la de fuera). Es el caso de textos como la novela histórica, el relato realista, o el objetivista (“El Jarama”, “Madame Bovary”).

4.9.3.7. EL ESPACIO VEROSÍMIL

Aquel que tiene plena realidad dentro del texto donde está inscrito, aunque no tenga un correlato exacto en la Realidad con mayúsculas. Es el espacio literario por excelencia.

4.9.3.8. EL ESPACIO FANTÁSTICO

El espacio con escasa o nula referencialidad, donde lo más apreciable es la invención por la intervención de la fantasía. Se trata de aquellas manifestaciones del espacio que se apartan de las leyes del mundo objetivo, y que responden a las establecidas por el narrador para la ocasión. Son los espacios característicos de los relatos de ciencia ficción o fantásticos.

4.9.4 TRABAJANDO

4.9.4.1 PROPUESTAS SOBRE EL MATERIAL TEÓRICO

El espacio como personaje más de la novela.

Ya hemos dicho lo importante que es el espacio en la novela. Los personajes se mueven por unos ámbitos que los caracterizan, que los muestran en posesión de determinadas cualidades o defectos. No es el mismo el personaje que trabaja en un garaje que el que lo hace en una oficina. El lugar de trabajo del personaje, dónde vive, a qué lugares acude para divertirse, donde se va de vacaciones, los sitios en donde le suceden los puntos de giro, todos estos lugares deben estar convenientemente contruidos y representados en la novela.

¿Cuándo? Buena pregunta. A medida que su aparición lo requiera. Si comenzamos con el personaje en su casa, si su casa va a ser importante en la novela, si va a ser el lugar en donde el conflicto va a tener lugar, habrá que construir esa casa lo antes posible.

Este es el ejercicio de esta ficha: El primer capítulo suele ser el mejor momento para construir el espacio en el que se va a mover el o los protagonistas de la novela. Su oficina, la casa de su novia, el pub donde tendrá lugar el desenlace. Es importante que hagamos que el lector “vea” este sitio. Y que lo vea significa que habrá que volver sobre él continuamente. No olvidemos que estamos en el territorio de la novela, la extensión no es un límite para nosotros. Antes al contrario, cuanto más presente esté ese espacio que hayamos escogido a lo largo del capítulo, más lograremos darle verosimilitud a la narración.

Fijaos que cuando hablo de espacio no digo “describir”, sino “construir”. La descripción suele hacernos pensar en largos párrafos estáticos donde no pasa nada, y nosotros debemos huir de eso. En cambio, al hablar de “construcción” estoy aludiendo a crear en el

lector la sensación de que tales espacios existen. Esto puede lograrse mediante unas pocas líneas descriptivas insertas en medio de una buena escena (la escena, recordemos, reconstruye una situación en la que los personajes actúan, se mueven y hablan), una escena en la que, por ejemplo, los personajes se van desnudando al lo largo del pasillo de la casa camino del dormitorio.

4.9.4.2 PREGUNTAS SOBRE LAS LECTURAS

La propuesta de lectura de esta ficha es “La metamorfosis” de Kafka. Vamos a buscar en la novela el espacio y los espacios, respondiendo a alguna o todas de las siguientes preguntas:

- a) ¿En qué tipo de espacio tiene lugar La Metamorfosis, subjetivo, objetivo, tematizado, etc?
- b) ¿Piensas que el espacio de la habitación de Gregor, frente al el resto de la casa, representa una metáfora? ¿De qué?
- c) Localiza un espacio abierto frente a un espacio cerrado en la novela.

4.9.4.3. BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Barthes, Roland, y otros. Análisis estructural del relato. Madrid, Ediciones Coyacán México. 1998.
- Seger, Linda. Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones Rialp, Madrid, 1994.
- Aristóteles. Poética. Icaria editorial, Barcelona, 1997.
- Genette, Gerard. Ficción y dicción. Editorial Lumen, Madrid, 1994.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Editorial Cátedra, Madrid, 1994.
- Garrido, Antonio. El texto narrativo. Editorial Síntesis, Madrid, 1994.
- Gardner, John. El arte de la ficción. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.
- Mainer, José Carlos. La escritura desatada. Temas de hoy, Madrid, 2000.
- Robert, Marthe. Novela de los orígenes y orígenes de la novela. Editorial Taurus, Madrid, 1973.
- Diez Pacheco, Belén; Cruz Martínez, Juan. Metodología para el comentario de textos literarios y no literarios. Editorial Alba, Madrid, 1987.

- Pacheco, Carlos; Barrera, Linares, Luis (Comp). Del cuento y sus alrededores. Editorial Monte Ávila, Caracas, 1992.
- Chandler, Daniel. Semiótica para principiantes. Abya– Yala Editores, Quito, 1999.
- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1997.
- AA.VV. Psicoanálisis y crítica literaria. Editorial Akal Bolsillo, Madrid, 1981.
- Forster, E.M. Aspectos de la novela. Editorial Debate, Madrid, 1995.
- Rubio Martín, María; De la Fuente, Ricardo; Gutiérrez, Fabián. El comentario de textos narrativos y teatrales. Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1994.
- Highsmith, Patricia. Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.
- Le Guern, Michel. La metáfora y la metonimia. Editorial Cátedra, Madrid, 1990.
- Bradbury, Ray. Zen el arte de escribir. Editorial Minotauro, Barcelona, 1995.
- Rodari, Gianni. Ejercicios de fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Rodari, Gianni. Gramática de la fantasía. Ediciones del Bronce, Barcelona, 19996
- Zapata, Ángel. El vacío y el centro. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2002.
- Zapata, Ángel. La práctica del relato. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.
- Queneau, Raymond. Ejercicios de estilo. Cátedra, Madrid, 1999
- Vargas Llosa, Mario. Cartas a un joven novelista. Ariel/Planeta, Barcelona, 1997
- Fdez González, Ángel Raimundo; Hervás, Salvador; Báez, Valerio. Introducción a la semántica. Cátedra, Madrid, 1989
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Fundamentos, Madrid, 1981
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacán, México D.F, 1998.
- Spang, Kurt. Géneros literarios. Síntesis, Madrid, 2000.
- Goldberg, Natalie. El gozo de escribir. Los libros de la liebre de marzo, Barcelona, 1997.
- Kundera, Milan. El arte de la novela. Tusquets, Barcelona, 1994.
- Kohan, Silvia Adela. Cómo escribir relatos. Plaza y Janés, Barcelona, 1999.
- Páez, Enrique. Escribir. SM, Madrid, 2003

5. CONCLUSIONES

“Los mayores logros del arte, de la música, de la literatura, del deporte, tienen en común una apariencia singular de facilidad. Se nos educa para disciplinarnos en nuestros deberes, pero no en nuestros placeres y en nuestras mejores aptitudes, y por eso nos cuesta tanto trabajo ser felices”

Estas palabras de Antonio Muñoz Molina son suficientemente elocuentes como para no requerir explicación. Sin embargo, me gustaría tratar de aproximarme un poco más a ellas. Imaginemos a unos niños machacando una caca de perro en un rincón, tal vez con intención de usarla como pintura de dedos. A otros, cazando moscas para arrancarles las alas, y emplearlas luego en hacer carreras. A unas niñas saltando a la comba con las faldas levantadas, elevándose hacia el cielo, como paracaídas al revés. Nadie parece tener el menor interés en hacer lo correcto. Ni siquiera les preocupa que les puedan ver. Es más, algunos de los juegos que más parecen gustarles son de una espontánea perversidad. Todo es improvisado. Todo es pura diversión.

¿Alguien puede pensar que es un tema poco serio?

La mayoría de las personas que asisten a un taller de escritura, de novela o de relato, de poesía o de guión, son adultos. Sin embargo, nadie suele asistir a un taller de escritura para que le digan lo que tiene que hacer. Para eso habrían ingresado en el ejército. O en una secta. En realidad, lo que usualmente vienen buscando quienes asisten al taller de escritura es un poco de diversión. Todos. Los que asistimos a los talleres para enseñar lo que sabemos, y los que asisten para aprender. Porque todos, de niños en la vida pequeña del colegio, y de grandes en la vida grande y miserable de verdad, seguimos buscando desesperadamente un hueco en el que poder machacar un poco de caca de perro, untárnosla en los dedos y pintar.

La primera vez que asistí a un taller literario me sorprendió la libertad que había en él. La libertad de decir, de pensar, de escribir. El taller de creación no es, como podría pensarse, una escuela de genios. El taller debería ser un lugar en el que reinara una atmósfera tal que hiciera sentir a la gente que escribir es algo que hace que se lo pasen bien. Debería ser algo lúdico. Crearles adicción. Cuando hacemos que una sesión de taller esté demasiado dirigida a unos “pocos escogidos”, cuando hacemos que sea algo que implícitamente lleve el sello de la distinción, cuando lo convertimos en un pequeño Olimpo, estamos condenándolo a la extinción. Restringiéndolo de esa manera, no hay la menor duda de que un día aparecerá una norma que no habíamos previsto, una directriz que no se nos ocurrió pero que, ah,

inopinadamente, hemos transgredido. ¿Y qué hacemos entonces? ¿Suprimimos esa regla? ¿La cambiamos? ¿Creamos una que la modifique para que no nos deje fuera? Porque, en la escuela de genios, habría una serie de reglas que todos los “miembros” tendrían que cumplir: ser tan enjundiosos como Mann, tan escrupulosos como Hemingway, tan pesimistas como Mishima y, por supuesto, cultivar un estilo a medio camino entre la introspección de Prust, el existencialismo de Chejov, la...

¡Dios mío, las influencias! ¡Cuánta ansiedad!

Pero... ¿dónde está la medida? Y, sobretodo, ¿quién la pone? ¿Quién decide qué es lo bueno y lo malo, lo mejor y lo peor? Y lo más importante: ¿Quién puede decir cómo debe escribir alguien que asiste a un curso de Literatura creativa?

Alguien que asiste a un curso de Literatura creativa debería irse a su casa con ganas de volver, no de corregirse o de cambiarse por otro. No de ser Thomas Mann, ni Proust. Ya hay un Thomas Mann y un Proust. Por el contrario, ese tiempo que media entre una sesión y otra, debería poner en movimiento el deseo, debería ser un tiempo lleno de incertidumbre y entusiasmo. No de frustración.

Veo a esos niños jugando en el colegio. No me imagino a ninguno preguntándose por la mejor manera de pasar el rato en el recreo. No los veo dictando normas. Para nada. Simplemente, salen ahí y lo pasan bien. Yo veo gente disfrutando. Pasándolo bien. Pasan un buen rato sin pensar en si lo hacen mejor o peor. Porque el objetivo de pasar un buen rato no es hacerlo bien, sino pasarlo bien. No es hacerlo bien, sino hacerlo. Esos niños me parecen seriamente entregados a la tarea de la diversión.

¿Son felices?

Yo diría que sí.

¿Hay alguien, con franqueza, que se atreva a confesar que no quiere pasarlo bien?

Y es que, verdaderamente, pasarlo bien es la tarea a la que todos deberíamos entregarnos con mayor seriedad.

Naturalmente, no todo consiste en llegar, sentarse y dejarse tomar por el placer. El modo por el cual se llega al resultado final de las cosas, la manera en que se abordan, cambia las cosas en sí mismas. Por eso es necesario un mínimo de esfuerzo consciente por parte de todos a la hora de organizar un taller de creación. Algunos alumnos tienen que madrugar para venir. Puede que unos pocos tengan que dejar el trabajo antes de tiempo, mentir al jefe y no decir que vienen a una sesión de escritura. Más de uno perdonará una noche de juerga, incluso de sueño, para poder terminar el texto que con tanta ilusión leerá al día siguiente ante

sus compañeros. Por eso, el taller literario necesita algo más que varillas de incienso y te. Algo más que charla agradable. Dejado de ese modo de la mano de Dios, se convierte en una tertulia de mesa camilla, en una charla de salón donde el chascarrillo y el cotilleo acabarán comiéndole el terreno a la escritura, a la voluntad de enseñar y aprender, a la auténtica diversión.

¿Qué espera una persona cuando asiste a un taller, a curso de Literatura creativa?

A lo largo de estos años he podido enfrentarme a innumerables expectativas, unas sensatas, otras no. Gente que esperaba una reunión de eruditos. De críticos. De diletantes. Pastas y te. He conocido a personas que venían al taller de creación sólo con intención de escuchar. En condición de oyentes, se podría decir. Al sugerirles, al final del primer día de clase, que fueran pensando en “una novela” y preparando un esbozo, levantaban la cabeza y lanzaban una mirada de extrema gravedad. La mayoría no lo decía, pero alguno, antes de marcharse, acababa acercándose y, con gesto reticente, tal vez desconfiando de lo que acababa de escuchar, preguntaba:

—¿Cómo vamos a tomar en tan poco tiempo una decisión tan importante?

Otros, en cambio, esperan una serie de clases magistrales. Esperan que se les diga qué es una novela. Génesis y epistemología. Que se la diseccione por dentro, que se le saquen las tripas y se la vuelva del revés. Tipos de novela. Historia de la Literatura Universal. Todo eso es maravilloso, pero tal vez les haya pasado desapercibida la palabra taller. Y la palabra escritura. Y creación.

En fin, no nos engañemos, es natural que el primer día que una persona asiste a un taller no esté muy segura de lo que puede esperar.

Pues bien, a un taller se viene a escribir.

Sin embargo, la buena ficción no se escribe sola. Hay que tener una idea, y a continuación, ponerse a trabajar. Hace falta algo de eso que antes llamaban musas, inspiración. Pero también un poco —mucho— de inteligencia, trabajo y voluntad.

Hablemos de la inspiración. Decía Brandbury, a propósito de la escritura, que no había mayor mentira que aquella que alientan los esnobs y que dice que basta una pluma, un trozo de pergamino, una hora ociosa al mediodía, un soupçon de tinta primorosamente estampando el papel... si hay un vaho de inspiración. La inspiración. Qué cosa tan manipulada, tan traída y llevada, la inspiración. Me recuerda ese flequillo que exhiben los actores en las películas de romanos. Richard Burton haciendo de César. Yo no sé si los romanos llevarían el flequillo así, pero lo que está claro es que hoy en día, tal como decía

Barthes, todo lo que tiene que hacer un actor para parecer conspicuo y antiguo, y romano, es dejarse crecer el flequillo tres o cuatro centímetros más de lo normal y... voilà.

Con la inspiración pasa lo mismo. Muchos creen que es lo único que debe dejarse crecer el escritor. Pero, ¿de verdad basta con ella?

Yo creo que no.

Una novela, por ejemplo, es un proceso vital, y como cualquier proceso vital, está alentada por algo misterioso, incorpóreo y medular. Por un alma. Ese alma de la novela no se encuentra almacenada en ningún manual de estética. No responde a las reglas. Es más, suele preceder a las reglas. Suele instaurarlas. El alma de “La Metamorfosis” cristaliza en una estética que afecta a casi toda la literatura posterior. ¿Qué es, pues, ese alma? Yo diría que se trata de un *plus*. De algo más que el trabajo bien hecho. De algo que unos han llamado sentimiento, otros alma y otros, sencillamente, inspiración.

¡Oh, dulce y arrebatadora embriaguez! ¡Locura de la inspiración!

Sin embargo, llevada sólo de eso, la escritura se convierte en un volcán. Avanza a empellones, impulsiva y ciega, frenética como un río desbordado. Una corriente que, si se deja, podría arrasar todo a su paso: campos, casas, gente. Incluso podría estancarse, bloqueando una zona entera, deteniendo la escritura y anegando de frustración y rabia el corazón.

Y aquí es donde intervienen la inteligencia y la voluntad.

He visto, en los talleres, cómo, a fuerza de constancia, de machacar una y otra vez sobre lo mismo, de descomponer en pequeñas unidades comprensibles cada comentario de cada alumno, cada advertencia del coordinador, una idea, una suerte de sentimiento tórrido y lleno de vaguedades llegaba a transformarse en una historia sólida, singular y con encanto, llena de vida y de verdad.

La corriente que fluye a través de un texto es demasiado fuerte para dejarla circular sin un mínimo de control. Hay que canalizarla. Llevarla por donde queremos que vaya. Acercarla a los páramos más resecos, encauzarla en los regatos y dirigirla para que no se encajone, aprovechar su fuerza en los despeñaderos del camino, y encarrilarla hacia su destino final.

Decía Bradbury que el trabajo, a fuerza de realizarse, acaba adquiriendo un ritmo, se convierte en una especie de baile, de coreografía, de forma que lo mecánico da paso al dominio del cuerpo y esto, a su vez, a la relajación.

A no pensar.

Es decir, al placer.

Trabajo y placer.

El conflicto entre la quietud y el movimiento, entre el deseo y la forma, es la constante que persigue al novelista. Una novela no se escribe en unas horas, no es el fruto de una revelación súbita, no es el rastro de un destello, no es un sacudimiento. El novelista no sorprende el cambio justo cuando se está produciendo, no llega a los acontecimientos cuando están dejando de ser para ser otros. El novelista se remonta mucho más atrás. Le interesa el proceso, el cómo, el por qué, y no sólo el qué. Le interesa mostrar cómo lo sólido llega a transformarse en líquido, cómo el líquido se transforma en gas. Quiere aprehender la autentica magia, quiere despojar de su velo al ilusionista y mostrar al espectador cómo el tigre desaparece de su vista, como la paloma se transforma en papel, como se desmaterializa la materia para volverse a materializar.

Es cierto, como le podrían reprochar a la novela los poetas, los cultivadores de la estética de lo breve, que tiene este acto algo de violación. Algo de muerte, de clausura. Nombrar lo innombrable —o más bien, lo no nombrado aún—, convocar lo prohibido, profanar lo sagrado. ¿No consiste en eso el Conocimiento Humano, en realidad? Conocer es siempre desproveer al mito de su significado original para volvérselo a asignar. Desnudarlos para volverlos a vestir.

Esa pregunta es la que se hace el alumno del taller de novela a lo largo de doscientas páginas. Lo constitutivo suyo no es la prisa, la sorpresa ni la inmediatez. Por el contrario, son la madurez, la reflexión y la revelación de lo cotidiano. Es por eso que la escritura de una novela no es nunca un acto irreflexivo, fruto únicamente de la inspiración. El novelista trabaja. Tiene una idea, una visión, que lo sacude igual que sacude una descarga, y que luego, se pasa madurando horas, días, semanas, años. El trabajo del novelista es menos brillante y más sacrificado que el del músico de jazz, quizá. Pero al igual que éste, que tiene que entregarse a horas y horas de entrenamiento, de ensayo, el novelista sabe tan bien como cualquier otro artista que nada, en su trabajo, es natural.

Movimiento y quietud.

Deseo y forma.

Se trata de una tensión. De una lucha. Y esta es, quizá, una de las cosas más importantes que el recién llegado aprende a lo largo del desarrollo del taller. A lo largo de la escritura de su novela.

Trabajo y placer.

A menudo me han preguntado si la escritura de una novela es algo que puede llevarse a cabo en un taller. A menudo, yo misma me lo he preguntado. Pero responder esta pregunta lleva aparejado, creo yo, la formulación de otras más. Preguntas acerca del arte, de la estética, de la naturaleza del hombre y de su necesidad de saber.

Es ya un tópico decir que el arte —el placer— de contar historias es tan antiguo como la humanidad. Ha sobrevivido glaciaciones, plagas y pandemias. Corrimientos de tierra. Revoluciones sociales y corrientes filosóficas. Guerras y religiones. Ha sobrevivido a la muerte de Dios. Ha sobrevivido a Dios. Probablemente sobrevivirá incluso al hombre.

¿Es posible imaginar un futuro sin historias?

¿Se puede, acaso, imaginar un futuro sin Historia?

El desarrollo de las ciencias, desde Galileo y Descartes, ha ido acotando el mundo, volviéndolo más explicable, más predecible, más pequeño también. El ideal de Progreso, la pasión del hombre por definir los límites de la Realidad —más que por saber qué significa la Realidad en sí misma—, lo llevó directamente hacia una muerte de la Magia, de lo Ignoto, de lo Ambiguo. Dictar leyes, establecer principios, delimitar contornos trazando mapas detallados alrededor de tierra firme. ¿Queda, en alguna parte del mundo, alguna isla por descubrir? ¿Hay algún lugar sin nombre? ¿Le queda al hombre —a algún hombre— un lugar en el mundo donde poder estar a solas consigo mismo?

No es extraño que Husserl anunciara su muerte, la muerte prematura de la Civilización, la muerte del hombre moderno, de Europa. Asfixiada por la crisis que representa no ser capaz de hacerse más preguntas, exhausta tras el hallazgo fenomenal de la Verdad, de lo Absoluto, después de la irrevocabilidad que supone haber inventado la respuesta a todas las cosas, ¿qué le queda al hombre moderno?

No parece que haya mucho que añadir y, sin embargo, uno —y más si uno es escritor— se sorprende de que aún sigamos aquí. Es sorprendente que en un mundo así, acabado ya desde antes de la Revolución Francesa, acabado definitivamente a raíz de los dos genocidios mundiales, de la aparición de la televisión e Internet, con la retransmisión en directo de las guerras —¿cuál será, a partir de ahora, la labor de la Historia?—, del replanteamiento del Sistema Solar, habiendo dejado atrás el breve y a la vez inabarcable siglo XX y su estela de globalización, de uniformidad, uno se sorprende, digo, de que en un mundo como este aún continúen escribiéndose novelas.

Parece que la Historia se viene abajo, pero ¿qué pasa con las historias? El mundo de las ciencias, el mundo de lo concreto, deja fuera la pregunta de ¿y ahora qué? Se trata de un

mundo de entes, un mundo de objetos inertes entre los cuales no cabe otra cosa que ser objeto de estudio, de observación, y nada más. Están ahí. Hay un principio y hay un fin, por lo que no hay misterio, ni cuidado, ni ambigüedad. Si todo esto pasa con las cosas del mundo, lo mismo ha de suceder con “el mundo concreto de la vida”, y, por supuesto, con el hombre. El hombre se cosifica, pierde su significado en tanto que engranaje, que parcialidad. Es la actitud *blasé* que Simmel detecta en la sociedad urbana y monetarizada. Lo que Heidegger llamó “el olvido del ser”.

¿Y ahora qué? ¿No es la pregunta del oráculo? ¿No es la misma pregunta que siguen haciéndose hoy quienes abren un libro y comienzan a leer... *Todas las familias felices se parecen, sin embargo las desgraciadas lo son cada una a su manera...*?

Esto no es la enunciación de una ley. Ni siquiera se puede demostrar que sea verdad. Es más, no se puede probar su existencia... porque no la tiene. Las historias tratan de lo que no es. Tratan de los agujeros entre los objetos, de lo que aún no se ha medido, observado, acotado y tramitado. De lo que aún no ha nacido. Asegura Kundera que la novela ha respondido las preguntas que la Ciencia no ha podido responder desde el triunfo de la Ilustración. “El creador de la Edad Moderna no es solamente Descartes, sino también Cervantes”.

La novela no avanza en la misma dirección que la Historia, que la Ciencia, que la Sociedad. La novela no responde preguntas, sino que las plantea. Acabado el tiempo de inventariar el mundo, de contar las cosas y ponerles nombre, olvidada la pregunta *¿Y ahora qué?*, el gesto de mirar al horizonte y sobrecogerse con lo Ambiguo, con lo Ignoto, con lo Desconocido, es lo privativo de la novela. Lo que sólo las historias —Vs la Historia— pueden contar.

¿Y ahora qué?

La única respuesta posible a la pregunta *¿Y ahora qué?*, la respuesta de la novela a la pregunta *¿Y ahora qué?* es, y será siempre: *¿Y ahora qué?* Es labor de la novela descubrirlo, sin llegar a desvelarlo del todo jamás.

Puede que Hermann Broch no estuviera del todo equivocado cuando decía que descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. Y quizás más cuando añadía que la novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la existencia.

La mayoría de personas que se acercan a un taller de novela por primera vez tiene sólo una vaga idea de lo que esperan encontrar. Un ambiente relajado. Más personas que, como

ellos, alternan sus trabajos con noches insomnes y lecturas. Conocimientos técnicos. Desde luego, en lo que casi todos coinciden es en una cosa: quieren escribir.

El deseo de escribir es lo que define al escritor. Sin embargo, a menudo, el deseo de escribir, como tal deseo, puede ser algo tan vago, de una naturaleza tan volátil, tan evanescente y sutil, como el humo de una varilla de incienso ardiendo en un quemador.

Una de las primeras preguntas que ha de hacerse el escritor —y que se hace aún con más insistencia el escritor principiante, recién llegado al taller—, es: ¿Sobre qué quiero escribir?

Parece una pregunta ociosa, y no obstante no lo es. Contrariamente, esconde miles de preguntas más. ¿De qué están hechos los sueños?, por ejemplo. O: ¿cómo se comporta el ser humano en condiciones de extrema soledad? ¿Es más fuerte el odio que los buenos sentimientos? ¿Puede la tecnología acabar con el alma de los seres humanos? ¿Qué pasaría si un día, inexplicablemente, una persona cualquiera se despertara convertida en un insecto?

Resulta paradójico que para poder hacerse una sola pregunta, tenga uno que estar en disposición de cuestionarse tantas cosas más.

Y es que son las preguntas lo que definen al hombre, no las respuestas. Un sistema de preguntas es lo que comúnmente constituye una cosmovisión. Y una cosmovisión es una teoría acerca del funcionamiento del mundo. Una teoría; es decir, una pregunta. De Richardson a Stamm, de Melville a Levi, los novelistas se han venido preguntando acerca de todo lo que quedaba fuera de los precisos contornos de la ciencia, del mundo de las respuestas. Desde la aventura y el territorio por conquistar, hasta el individuo y su inmenso espacio interior. Desde sus relaciones con los otros hombres, la Sociedad, la Historia; hasta el miedo, lo irracional, lo demoníaco. Preguntas. Cada uno ha poseído su propio y particular sistema de preguntas. El de Kafka gravitando en torno a por qué el individuo ha perdido su derecho de estar solo, de pertenecerse. El de Dostoievski, a merced de qué ha quedado el hombre sin Dios. Proust indagando acerca del tiempo y la memoria. Zola, de las relaciones de producción. Poe y el instintivo temor a la muerte, la oscuridad. Si no hubiera sido por el particular sistema de preguntas de cada uno de ellos —y el de su tiempo, claro está—, nada de valor habría salido de su pluma.

Hay, pues, una pregunta —¿Sobre qué quiero escribir?— que sólo se suscita en virtud de otra serie de preguntas que ya estaban ahí. ¿Cómo concibo el mundo? ¿Qué me preocupa de él? ¿Qué no me gusta? ¿Qué no entiendo? ¿Por qué?

El novelista veterano convive con estas y otras preguntas cada día. Constituye el corpus de sus fantasmas. Su magma. La práctica de su vida. Y si su cotidianidad es un continuo diálogo con ellas, más aún lo es cuando se encuentra sumergido en el proceso de gestación de un nuevo texto. El novelista veterano casi no tiene que preguntarse sobre qué quiere escribir. Más bien, los conflictos, los temas, las novelas le salen al encuentro.

Sin embargo, cómo concibo el mundo, qué me preocupa de él, qué no me gusta, y qué no entiendo, son una serie de cuestiones sobre las que, reconozcámoslo, hemos aprendido a reflexionar. Nuevas preguntas hacen surgir nuevas preguntas. Para el alumno que quiere ser escritor, para el alumno universitario que se acerca por primera vez a un curso de escritura creativa, no es así. Tal vez hasta ahora sólo se había visto en la necesidad de proporcionar respuestas y nada más; y sin pensar demasiado —nombre, apellidos, lista de elementos de la tabla periódica... No está acostumbrado a preguntar. A hacerse preguntas. ¿Cómo concibo el mundo? ¿Qué me preocupa de él? ¿Qué no me gusta? ¿Qué no entiendo? No son asuntos sobre los que reflexionemos en la fila de la compra, mientras rellenamos una solicitud de empleo... ni siquiera, el primer día de clase de taller.

Por eso, quizá, el taller de creación es tan desconcertante. El primer día, los alumnos están tan nerviosos como si los fueran a examinar, como si tuvieran que dar respuestas en vez de hacerse preguntas. Cuando se interroga a cualquiera acerca de sobre qué quiere escribir, lo más probable es que se aturulle y hasta que tartamudee, que se quede en blanco al enfrentarse al hecho de tener que dar respuesta a una pregunta semejante, de tener que decidir en un segundo El Tema de La Gran Novela Aún por Escribir.

Por lo general, lo mejor es hacer que los asistentes a la sesión se pregunten sobre qué le gusta leer. Las lecturas nos acompañan durante toda la vida. No nos obligan a escogerlas, como nos obligan a aprender inglés o a votar. ¿Qué me gusta leer? ¿Por qué? ¿Por qué prefiero las novelas policíacas, las históricas, las de espías, las de humor? Las lecturas nos sugieren preguntas, nos hacen pensar en nuestras propias preguntas. ¿Cuáles son las historias sobre las que vuelvo una y otra vez? ¿Cuáles son mis historias?

Las respuestas son claras y precisas. Hay quienes prefieren las historias con argumentos trepidantes porque les hace estar pendientes de lo que va a ocurrir a continuación. Hay quienes prefieren un conflicto interior, bucear en el alma del personaje, sumergirse en el interrogante de su psique. A otros les interesa el diálogo acerca de la Historia, de la Ciencia, de la Sociedad, de la Religión. Cualquier novela de miedo, o fantástica,

responde a miles de preguntas que uno se ha hecho una y otra vez. Los paisajes inventados, la recreación de lo vivido, la cotidianidad.

Preguntarle a la gente por lo que le gusta leer, es preguntarle por lo que quiere escribir.

Pero eso no es todo, claro está. Ya tenemos algo, lo más importante, si cabe, puesto que está relacionado con el deseo. Quiero escribir sobre...

Pero del deseo a la forma hay un largo camino que recorrer.

Una historia es una tensión, y por ello, se parece al deseo mismo de escribirla. Al comienzo hay sólo una llamada de atención, un rastro, algo que ha dejado en el aire una pregunta:

¿Y ahora qué?

Pero la larga respuesta que constituye la novela es una respuesta sólo a medias. ¿Qué se pregunta Cervantes al comienzo de *El Quijote*? ¿Cuándo, en qué momento preciso del texto le da respuesta? Y sobretodo: ¿Se la da?

Se podría decir que la novela es una forma de respuesta a la pregunta que avanza a base de nuevas preguntas. Hay, en cada paso que avanza, una marca implícita, un interrogante que conduce a una promesa, a una intención. A cada nueva pregunta de la novela, la novela responde sólo a medias, con algo que a la vez encamina, arroja luz, pero que es al mismo tiempo un enigma que requiere una nueva investigación. Investigación en pos de la que, inevitablemente, habrá que ir.

Este es el germen. La respuesta post-puesta. La perpetua insatisfacción. ¿No es esto una suerte de dialéctica cotidiana, de la vida de cada día?

Lo primero que ha de quedar claro para el alumno que asista a las clases de Literatura creativa, al taller de creación, y más especialmente al alumno universitario, porque ya está en condiciones de adentrarse en el mundo bien provisto de armas de conocimiento, bien provisto de un sistema de preguntas, de un método para preguntar, es que la novela no es en absoluto un sistema de respuestas. Sino de preguntas.

Veámoslo.

¿Qué es el argumento? El argumento es el sistema de preguntas más completo de la novela. Es la peripecia en la que se ve envuelto el personaje. Pero, lejos de ser algo de lo que se informa al comienzo, de una sola vez, es, por el contrario, un hilo del que habrá que ir tirando, precisamente, como consecuencia de esa capacidad que tiene de no-responder del todo. De responder y a continuación, preguntar. *Narratema* tras *narratema*, la novela avanza despacio hacia la respuesta final. Podría decirse que, con respecto al argumento, el ideal es

huir de aquellos resultados que explican y allanan, sin prometer. Que se despliegan sin oscuridades, sin complicaciones, que constatan, que enuncian, sin el concurso de lo misterioso, de lo incompleto, de lo inconcluso. Un argumento requiere que se avancen dos pasos y se retroceda uno. Requiere que se sepa, a cada paso, que aún hay algo más por saber.

Y si el argumento es el sistema de preguntas más completo de la novela, el que constituye el personaje es, desde luego, el más complejo. Un personaje no es un fardo que se deja caer al inicio del texto y se va arrastrando, después, como un peso muerto, a lo largo del transcurso de la acción. La hondura del personaje se construye acumulando interrogantes acerca de su naturaleza. Pero sobretodo, acerca de sus dudas, sus contradicciones, de lo que no sabe, no dice, no admite, no ve. De su *pezuña*.

Un personaje, un argumento, no se constatan, simplemente van dejando un rastro a lo largo de la novela, en virtud del cual, eso sí, el lector puede rastrear su pasado, su presente y su porvenir. Pero, ¿sabe algo a ciencia cierta de ellos? ¿Sabe qué va a pasar a continuación? ¿Sabe por qué el personaje vive para volver a matar? ¿Sabe cuándo va a matar? ¿Por qué?

El lector no-sabe muchas más cosas de las que sabe. Y ese *no-saber* es lo constitutivo de la novela. Por eso, y no por otra razón, el lector quedará prendido de ella. Querrá saber.

Y a imagen de la novela se concibe el taller de creación literaria. Si la novela no responde, sino que pregunta; lo mismo sucede con el taller. Un taller de Literatura creativa, un taller de creación como el que se propone aquí, en el ámbito universitario, está concebido para provocar este tipo de alud, de desprendimiento a lo largo de su avance durante el curso: el de crear en los asistentes la capacidad de formular sistemas de preguntas. Y es esta suerte de avance incompleto, de prolongada insatisfacción, el fundamento de su sistema de penetración en la verdad. Preguntar, preguntar, preguntar. Basta con examinarla un poco para darse cuenta de que la estructura misma de la novela es una pregunta en sí.

La respuesta, naturalmente, está en manos del asistente, del alumno. Ha estado todo el tiempo en manos de él, pero sólo porque la dinámica, la sinergia puesta en marcha por el taller, ha suscitado la pregunta. La novela ha inoculado en él una necesidad, la de seguir avanzando-retrocediendo, respondiendo nuevas preguntas, nuevas preguntas. ¿Y no es esta dialéctica —conseguir-perder—, la dialéctica misma del deseo?

Habíamos partido del deseo para llegar a la forma y, ahora, instalados en ella, instalados en el objeto, en el conseguir, perdemos. Hemos de volver a desear, a preguntar. De esta manera, ¿qué tiene el aprendizaje que ver con la creación? ¿qué tiene la novela que ver con el hombre?

La estructura de la novela está hecha de lo mismo que la estructura de la vida. No lleva incorporada ninguna certidumbre. Avanza porque retrocede, consigue porque pierde. Se responde porque se pregunta. Tal es su dialéctica. Y esta es también la dialéctica del taller de creación.

Yo me he preguntado varias veces, a lo largo de esta investigación, si la escritura de una novela es algo que puede llevarse a cabo en un taller. Y más aún. En un curso de Literatura creativa en la Universidad. Si es posible someter de ese modo lo impulsivo, la creatividad. Y si se puede evaluar. Es una buena pregunta.

Alumbrar una novela es el proceso de meses y meses de gestación, de maduración y de trabajo, razón por la cual, a priori, podría parecer necesaria la existencia del taller de creación en la Universidad. El taller de novela funcionaría como un foro, pero también como un laboratorio, un laboratorio de la vida, un lugar inmejorable para tutelarla, contrastarla, ponerla a prueba y motivarse para continuar.

Sin embargo, debido al carácter público del taller, también es cierto que la intimidad que requieren ciertas auto-revelaciones, la maduración de las ideas, el striptease emocional de la escritura se ve reducido a veces en beneficio del democrático juicio de los demás, de la colectividad. Es un riesgo que se corre, y tanto el alumno prudente, como el coordinador que se precie de ser justo, deben tenerlo en cuenta y utilizarlo en su favor.

El taller de creación, ya lo hemos dicho, no es una escuela de genios. Por lo tanto, todo lo que se diga en él no debe tomarse al pie de la letra. No debe tomarse, sino interpretarse, leerlo a favor de la escritura, y no como un dogma ni una ley. Tal vez sea éste un pensamiento no demasiado alentado, ni arraigado en los círculos académicos, y menos aún, en los círculos universitarios. Puede que sea así. Pero creo que este es el momento para que empiece a serlo.

Lo que constituye el alma de un escritor es algo que no se puede nombrar ni medir. El escritor bueno no ha aparecido de la nada, se ha hecho. Su talento es el fruto de un proceso, y ese proceso tiene mucho que ver con su formación. Aprender no es repetir, es avanzar, hacerse una pregunta, responder y volver atrás para preguntar otra vez. De poco le serviría a nadie que haya una Universidad donde poder “aprender” las normas, la historia, los inventarios, tal como se aprende urbanidad, si en el futuro todas las novelas, todos los nuevos sistemas de preguntas, van a ser el mismo.

La razón de ser del taller de creación literaria no se halla, pues, en proporcionar recetas, estatutos o credos, sino en enseñar a preguntarse. Preguntarse. Preguntarse por el

mundo interior. Por el de los otros. Por la propia mirada y la de los demás. Por las herramientas de que se dispone, usando y ab-usando de ellas. Conociendo el mundo transitado por los otros es poderlo trascender, transgredir, traspasar. Superar. Amar.

Suelo decirles a mis alumnos que no se vuelve nunca a aprender tanto, con tanto provecho, tan rápidamente y en tan poco tiempo, como escribiendo una novela. Y más, si esta es la primera. La escritura de la novela es como una licenciatura. Las otras licenciaturas, de las que nos matriculamos para “obtener algo”, formación profesional, solvencia académica, podríamos decir, son útiles. Sí. Se aprende, pero se aprende menos, y más despacio. La escritura es vida. Y si este aprendizaje se comparte, se contrasta con el de los demás compañeros, asistentes al foro, a la tertulia, a la arena que supone el taller de creación literaria, será, si cabe, aún mayor.

Hay un largo camino por recorrer, y nunca, nunca se terminará de aprender lo necesario. Pero el proceso de conocimiento que constituye la escritura de la novela es algo que, a menudo, puede resultar milagroso. He visto gente que ha cambiado de bando a la mitad de la novela. Incluso que ha descubierto que no había nada que contar. ¿Hay un milagro mayor que el de “descubrir” el material auténticamente “verdadero”? ¿Mayor ejercicio de humildad?

Encerrarse en uno mismo es un peligro que corre cualquiera que se dedique al oficio de escribir. Si la escritura es un acto de apertura, de penetración, ¿por qué no compartirlo? ¿Por qué no mostrarlo a los demás?

En la medida de lo posible, ¿qué podemos perder, al fin y al cabo?

6. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. Psicoanálisis y crítica literaria. Akal Bolsillo. Madrid, 1981.
- AA.VV. El buscador de oro. Escuela Contemporánea de Humanidades / Lengua de Trapo. Madrid, 2002.
- AA.VV. Las ciudades posibles. Escuela Contemporánea de Humanidades / Lengua de Trapo. Madrid, 2003.
- AA.VV. Conversaciones con los escritores. Kairós. Barcelona, 1980.
- AA.VV. Hablan los escritores. Kairós. Barcelona, 1981.
- AA.VV. ¿Por qué escribe usted?: más de 200 escritores de todo el mundo responden. Taller de Escritura Fuentetaja. Madrid, 2001.
- AGENCIA EFE. *MANUAL DE ESPAÑOL URGENTE*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989.
- AGUIAR E SILVA, VITOR MANUEL. Teoría de la literatura. Gredos. Madrid, 1975.
- ALEGRE CUDÓS, JOSÉ LUIS. Cómo Aprender a Escribir Creativamente. Ed. Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1991.
- ALLÉS-PEDRO ABAD, FRANCISCO. *Curso de redacción*. Ed. De Vecchi, Barcelona, 1993.
- ALBADALEJO MAYORDOMO, T. Retórica. Síntesis. Madrid, 1989.
- ALONSO, FRANCISCO (Y OTROS). Curso de Lengua. Técnicas de expresión oral y escrita. Ed. Coloquio, Madrid, 1992.
- ALVARADO, MAITE Y PAMPILLO, GLORIA. Talleres de escritura, con las manos en la masa. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1989.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. Teoría y técnica del cuento. Ed. Ariel, Barcelona, 1992.
- ANDRICAÍN, SERGIO (Y OTROS). Puertas a la lectura. Ed. Magisterio, Bogotá, 1995.
- ARISTÓTELES. Poética. Icaria editorial. Barcelona, 1997.
- ASIS GARROTE, MA DOLORES DE. Formas de comunicación en la narrativa. Fundamentos. Madrid, 1988.
- ATXAGA, BERNARDO. Obabakoak. Ediciones B. Barcelona, 1993.
- BACHMAN, L.. Habilidad lingüística comunicativa. En Llobera et al. 1995. Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras. Edelsa. Madrid, 1990.
- BAL, MIEKE. Teoría de la narrativa. Cátedra. Madrid, 1985.
- BARTHES, ROLAND. Introducción al análisis estructural del relato, en AA.VV., *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires, 1970.
- BARTHES, ROLAND. El placer del texto. Lección inaugural. Siglo XXI. México, 1995.

- BENJAMIN, WALTER. Discursos interrumpidos 1. Taurus. Madrid, 1989.
- BERTOLO, CONSTANTINO (ED.). El ojo crítico. Ediciones B, Barcelona, 1990.
- BETTELHEIM, BRUNO. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Crítica. Barcelona, 1983.
- BOLL, HEINRICH. Más allá de la literatura. Bruguera. Barcelona, 1986.
- BLOOM, HAROLD. El canon occidental. Anagrama. Barcelona, 1994.
- BOOTH, W. C. La retórica de la ficción. A. Bosch. Barcelona, 1974.
- BOUSOÑO, CARLOS. Teoría de la expresión poética 1 y 11. Ed. Gredos, Madrid, 1976.
- BRADBURY, RAY. Zen el arte de escribir. Minotauro. Barcelona, 1995.
- BRIZUELA, LEOPOLDO (SELECCIÓN). Cómo se escribe un cuento. Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1993.
- BRIZUELA, LEOPOLDO (SELECCIÓN). Cómo se escribe una novela. Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1993.
- BROCH, HERMANN. Pasenov o el Romanticismo (Los sonámbulos 2). Debolsillo. Barcelona, 2005.
- BROWN, P. Y LEVINSON, S. Politeness. Some universals in language usage. Cambridge University Press. Cambridge, 1987.
- CALVINO, ITALO. Por qué leer los clásicos. Ed. Tusquets, Barcelona, 1992.
- CALVINO, ITALO. Seis propuestas para el próximo milenio. Ed. Siruela, Madrid, 1989.
- CALVO CARRILLA, JOSÉ LUIS. Acercarse a la literatura. Alhambra, Madrid, 1990.
- CAMPO VILLEGAS, G. Cómo aprender a escribir literariamente. Ariel, Barcelona, 1985.
- CANALE, M.. De la competencia comunicativa a la pedagogía comunicativa del lenguaje. En Llobera et al. (1995). Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras. Edelsa. Madrid, 1983.
- CANALE, M. Y SWAIN, M. (1980). Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing. *Applied Linguistics*, 1, 1-47. Versión en español: «Fundamentos teóricos de los enfoques comunicativos», *Signos*, 17 (pp. 56-61) y 18 (pp. 78-91), 1996.
- CASTILLO, ABELARDO. Ser escritor. Perfil. Buenos Aires, 1997.
- CASSANY, DANIEL. Describir el escribir. Ed. Paidós, Barcelona, 1991.
- CASSANY, DANIEL. La cocina literaria. Ed. Anagrama, Barcelona, 1995.
- CASSANY, DANIEL. Reparar la escritura. Ed. Grao, Barcelona, 1993.
- CASTILLO, ABELARDO. Ser escritor. Ed. Perfil, Buenos Aires, 1997.

- CAYON FERNÁNDEZ, LUIS. Diccionario del Novelista (construcción de la novela). Ed. Luis Cayón, Madrid, 1998.
- CEBALLOS GARIBAY, HÉCTOR. Alegoría de la creación. Ed. Coyoacán, México, 1994.
- CERAMI, VINCENZO. Consejos para un joven escritor. Ed. PeIÚnSula, Barcelona, 1997
- CHANDLER, DANIEL. Semiótica para principiantes. Abya—Yala Editores. Quito, 1999.
- CHANDLER, RAYMOND. Chandler por sí mismo. Debate. Madrid, 1990.
- CHICO RÍCO, E. Pragmática y construcción literaria, Universidad de Alicante. Alicante, 1987.
- CHION, MICHEL. Cómo se escribe un guión. Ed. Cátedra, Madrid, 1990.
- CHOMSKY, NOAM. Reflexiones sobre el lenguaje. Ed. Planeta, RBA, Barcelona, 1984.
- CORZO TORAL, JOSÉ LUIS. La escritura colectiva. Ed. Anaya, Madrid, 1983.
- DELMIRO COTO, BENIGNO. La escritura creativa en las aulas. En torno a los talleres literarios. Biblioteca de textos. Barcelona, 2011.
- DELILLO, DON. Ruido de fondo. Seix Barral. Barcelona, 2006.
- DIEZ PACHECO, BELÉN; CRUZ MARTÍNEZ, JUAN. Metodología para el comentario de textos literarios y no literarios. Editorial Alba. Madrid, 1987.
- DURAS, MARGUERITE. Escribir. Ed. Tusquets, Barcelona, 1994.
- ECO, UMBERTO. Apostillas a El nombre de la rosa. Ed. Lumen, Barcelona, 1986.
- ECO, UMBERTO. Interpretación y sobreinterpretación. Cambridge University Press. Londres, 2002.
- ECO, UMBERTO. Tratado de semiótica general. Lumen. Barcelona, 1977.
- ECO, UMBERTO. Apostillas a El nombre de la rosa. Lumen. Barcelona, 1986.
- ESCARPIT, ROBERT. Escritura y comunicación. Castalia. Madrid, 1975.
- FLAUBERT, GUSTAVE. La pasión de escribir (selección de correspondencia). Ed. Coyoacán, México, 1995.
- FDEZ GONZÁLEZ, ÁNGEL RAIMUNDO; HERVÁS, SALVADOR; BÁEZ, VALERIO. Introducción a la semántica. Cátedra, Madrid, 1989
- FORSTER, E.M. Aspectos de la novela. Debate. Madrid, 1995.
- FONTANA, DAVID. El lenguaje secreto de los símbolos. Ed. Debate, Madrid, 1993.
- FRUGONI, SERGIO. Imaginación y escritura. La enseñanza de la escritura en la escuela. Ediciones del Zorzal. Buenos Aires, 2006.
- FUENTES, CARLOS. Geografía de la novela. Alfaguara. Madrid, 1993.

- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. Los géneros literarios: sistema e historia. Madrid. Cátedra, 1992.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, TERESA. Crítica literaria: Iniciación al estudio de la literatura. Cátedra. Madrid, 2004.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. Cómo se cuenta un cuento. Ollero y Ramos. Madrid, 1996.
- GARCÍA VIÑÓ, M. Cómo escribir una novela. Ibérico Europea Ediciones. Madrid, 1984.
- GARDNER, JOHN. El arte de la ficción. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja. Madrid, 2001.
- GARDNER, JOHN. Para ser novelista. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja. Madrid, 2001.
- GARRIDO, MIGUEL ÁNGEL. Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura. Síntesis. Madrid, 2004.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO. El texto narrativo. Síntesis. Madrid, 1996.
- GENETTE, GERARD. Ficción y dicción. Editorial Lumen. Madrid, 1994.
- GENNETTE, GERARD. Figuras III. Lumen. Barcelona, 1989.
- GOLDBERG, NATALIE. El gozo de escribir. Libros de la liebre de marzo, Barcelona, 1993.
- GUMPERZ, J. J. Y D. HYMES (1964). «The Ethnography of Communication» en American Anthropologist, vol. 66, n.º 6, part 2.
- HEIDEGGER, MARTIN. Ser y tiempo. Trotta. Madrid, 2003.
- HIGHSMITH, PATRICIA. Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga. Anagrama. Barcelona, 1987.
- HIGHSMITH, PATRICIA. Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga. Anagrama, 1987.
- HITCHCOCK, ALFRED. Vértigo. 1958.
- HUSSERL, EDMUND. Invitación a la fenomenología. Paidós Ibérica. Madrid, 2006.
- HYMES, D. H. (1971). Acerca de la competencia comunicativa. En Llobera et al. (1995). Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras. Madrid: Edelsa, pp. 27-47.
- JAMES, HENRY. El futuro de la novela. Taurus. Madrid, 1975.
- JAMES, HENRY. El punto de vista. Páginas de espuma. Madrid, 2010.
- JAMES, HENRY. Otra vuelta de tuerca. Cátedra. Madrid, 2010.

KAFKA, FRANZ. Escritos sobre el arte de escribir. Taller de Escritura Fuentetaja. Madrid, 2003.

KOHAN, SILVIA ADELA. Cómo escribir relatos. Plaza y Janés. Barcelona, 1999.

KOHAN, SILVIA ADELA, LUCAS, ARIEL. Taller de escritura. Diseño. Barcelona, 1991.

KOHAN, SILVIA ADELA. Consignas para un joven escritor. Ed. Octaedro, Barcelona, 1992.

KUNDERA, MILAN. El arte de la novela. Tusquets. Barcelona, 1994.

KUNZ, MARCO. El final de la novela. Ed. Gredos, Madrid, 1997.

LANDERO, LUIS. Entre líneas. Ed. Libros del Oeste, Badajoz, 1996.

LÁZARO CARRETER, FERNANDO. Cómo se comenta un texto literario. Ed. Cátedra, Madrid, 1990.

LÁZARO CARRETER, FERNANDO. ¿Qué es la literatura? Ed. UIPM, Santander, 1976.

LE GUERN, MICHEL. La metáfora y la metonimia. Cátedra. Madrid, 1990.

LODGE, DAVID. El arte de la ficción. Península. Barcelona, 2002.

LÓPEZ EIRE, A. Retórica clásica y teoría moderna. Arco Libros. Madrid, 1997.

MAINER, JOSÉ CARLOS. La escritura desatada. Temas de hoy. Madrid, 2000.

MARÍAS, JAVIER. Literatura y fantasma. Siruela. Madrid, 1993.

MARÍAS, JAVIER. Vidas escritas. Ed. Siruela, Madrid, 1996.

MARINA, JOSÉ ANTONIO. Teoría de la inteligencia creadora. Ed. Anagrama, Barcelona, 1994.

MAYORAL, MARINA (COORD.). El oficio de narrar. Ed. Cátedra, Madrid, 1990.

MORENO CASTILLO, GLORIA. El correlato objetivo y el texto literario. Ed. Pliegos, Madrid, 1994.

MORENO, VICTOR. El deseo de escribir. Pamiela. Pamplona, 1994.

MUÑOZ MOLINA, ANTONIO. Pura alegría. Alfaguara. Madrid, 1998.

MOUNIN, GEORGES. Claves para la lingüística. Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.

NAVAJAS, GONZALO. Teoría y práctica de la novela española posmoderna. Edicions del Mall, Barcelona, 1987.

NELSON, VICTORIA. Del bloqueo del escritor. Ed. Península, Barcelona, 1997.

NIETO, RAMÓN. El oficio de escribir. Ed. Acento (SM), Madrid, 1996.

NIETSCHE, FRIEDRICH. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Obras Completas, vol. I, Ediciones Prestigio, Buenos Aires 1970

- ONG, WALTER. Oralidad y escritura. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. La doctrina del punto de vista. En El tema de nuestro tiempo. Revista de Occidente. Madrid, 1923.
- PACHECO, CARLOS; BARRERA, LINARES, LUIS (COMP). Del cuento y sus alrededores. Editorial Monte Ávila. Caracas, 1992.
- PAEZ, ENRIQUE. Escribir. Manual de Técnicas Narrativas. Editorial SM, 2003.
- PAMPILLO, GLORIA. El taller de escritura. Plus Ultra. Buenos Aires, 1982.
- PAVESE, CESARE. El oficio de vivir. El oficio de poeta. Bruguera. Barcelona, 1980.
- PENNAC, DANIEL. Como una novela. Anagrama. Barcelona, 1993.
- POE, EDGAR ALLAN. Ensayos y críticas. Alianza. Madrid, 1987.
- PLATÓN. Diálogos III - Fedón - Banquete — Fedro. Gredos. Madrid, 1988.
- PROPP, VLADIMIR. Las raíces históricas del cuento. Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.
- PROPP, VLADIMIR. Morfología del cuento. Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.
- QUENEAU, RAYMOND. Ejercicios de estilo, Ed. Cátedra, Madrid, 1987.
- RACIONERO, LUIS. El arte de escribir. Ed. Temas de Hoy, Madrid, 1995.
- RINCÓN, F. Y SÁNCHEZ-ENCISO, JUAN. El Alfar de la poesía. Ed. Teide, Barcelona, 1992.
- RINCÓN, F. Y SÁNCHEZ-ENCISO, JUAN. El Taller de la novela. Ed. Teide, Barcelona, 1990.
- RINCÓN, F. y SÁNCHEZ ENCISO, J. Enseñar literatura. Laia. Barcelona, 1987.
- RINCÓN, F. y SÁNCHEZ ENCISO, Los talleres literarios (una alternativa didáctica al historicismo). Montesinos. Barcelona, 1985.
- ROBERT, MARTHE. Novela de los orígenes y orígenes de la novela. Editorial Taurus. Madrid, 1973.
- RODARI, GIANNI. *Ejercicios defantasia*. Ed. Textos del Bronce.
- RODARI, GIANNI. *El libro de los errores*. Ed. Espasa-Calpe, Austral-juvenil, Madrid.
- RODARI, GIANNI. *Gramática de laJantasia*. Ed. Textos del Bronce.
- RUBIO MARTÍN, MARÍA; DE LA FUENTE, RICARDO; GUTIÉRREZ, FABIÁN. El comentario de textos narrativos y teatrales. Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España. Salamanca, 1994.
- SABATO, ERNESTO. *El escritor y susJantasmás*. Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1987.
- SARTRE, JEAN-PAUL. *¿Qué es literatura?* Ed. Losada, Buenos Aires, 1976.

- SAUSSURE, FERDINAND DE. *Curso de lingüística general*. Ed. Planeta (RBA), Barcelona, 1985.
- SAVATER, FERNANDO. *Malos y malditos*. Ed. Alfaguara, Madrid, 1996.
- TIMBAL-DUCLAUX, LOUIS. *Escritura creativa*. Ed. Edaf, Madrid, 1993.
- TODOROV, TZVETAN. *Introducción a la literatura fantástica*. Ed. Coyoacán, México, 1995.
- SEGER, LINDA. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones Rialp. Madrid, 1994.
- SIMMEL, GEORGE. *De la esencia de la cultura*. Prometeo libros. Madrid, 2008
- SULLÀ, ENRIC. *El canon literario*. Editorial Arco. Barcelona, 1998.
- SPANG, KURT. *Géneros literarios. Síntesis*. Madrid, 2000.
- TOBELEM, MARIO. *El libro de Grafein. Teoría y práctica de un taller de escritura*. Santillana Aula XXI. Buenos Aires, 1994.
- TODOROV TZVETAN. *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*. Signos. Buenos Aires, 1970.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*. Ed. Alianza, Madrid., 1992.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La verdad de las mentiras*. Ed. Seix-Barral, México, 1990.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La orgía perpetua*. Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1989
- VAN DIJK, TEUN A. *La ciencia del texto*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1983.
- VV. AA. *Confesiones de escritores (Paris Review)*. Escritoras. Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1997.
- VV. AA. *Confesiones de escritores (Paris Review)*. Escritores latinoamericanos. Ed. El VV.
- VV. AA. *Confesiones de escritores (Paris Review)*. Narradores 1. Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1997.
- VV. AA. *Confesiones de escritores (Paris Review)*. Narradores 2. Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1997.
- VV. AA. *Las palabras de la tribu. Escritura y habla*. Ed. Cátedra, Madrid, 1993.
- WOLFE, THOMAS. *Historia de una novela (proceso de creación)*. Pliegos, Madrid, 1993.
- XXX. *Libro de estilo de EL PAÍS*. Ed. AguiJar, Madrid, 1996.
- XXX. *Memoria de la escritura*. Ed. Biblioteca Nacional, Madrid, 1995
- ZABALA, LAURO (ED.). *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*. Ed. UAM, México, 1997.

ZABALA, LAURO (ED.). Teorías del cuento I1. La escritura del cuento. Ed. UAM, México, 1997.

ZABALA, LAURO (ED.). Teorías del cuento II1. Poéticas de la brevedad. Ed. UAM, México, 1997.

ZARAGOZA, CRISTOBAL. Diálogo con el escritor ausente. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1985.

ZAPATA, ÁNGEL. El vacío y el centro. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja. Madrid, 2002.

ZAPATA, ÁNGEL. La práctica del relato. Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja. Madrid, 1998.

ZUCKERMAN, ALBERT. Cómo escribir un best-seller. Ed. Grijalbo, Barcelona, 1996.